

Le cadre spatial dans les deux théâtres Rhinocéros d'Eugène Ionesco

النص الدرامي والعرض التمثيلي مسرحيتي الخزيت لأوجين يونسكو
وجحا والواد قلة ليسري الجندي

الباحثة/ هنادي عادل عبدالرحيم

ملخص اللغة العربية

يتناول البحث " النص الدرامي والعرض التمثيلي مسرحيتي الخزيت لأوجين يونسكو وجحا والواد قلة ليسري الجندي " عقد مقارنة بين مسرحيتين الأولى فرنسية والأخرى مصرية من حيث الديكور والإضاءة والأداء الحركي للممثلين. تمثل مسرحية الخزيت إحدى مسرحيات التيار المسرح العبثي (اللامعقول) من خلال تحول شخصيات المسرحية لخزيت ما عدا بطل المسرحية بيرونجييه. يتميز العرض المسرحي عن الدرامي في تجسيد النص المكتوب أمام الجمهور لإبراز الحركات الجسدية للممثلين ومراحل تحولهم لحيوان الخزيت بارتداء الممثلين للأقنعة وتحول جلودهم للون الأخضر باستخدام الإضاءة الخضراء في بعض العروض والأداء التمثيلي لبيرونجييه ومقاومته للدفاع عن إنسانيته في إطار ديكور بسيط ومؤثرات صوتية وبصرية. في حين اقتبس الجندي مسرحيته من مسرحية دائرة الطباشير القوقازية لبريخت المأخوذة من قصة النبي سليمان وحكمه في تنازع امرأتين على أمومة الطفل. مصرّ الجندي المسرحية لتكون جحا والواد قلة مع التزامه بقواعد المسرح الملحمي (الحديث المباشر من الممثل إلى الجمهور، الاستعانة بالغناء والرقص والموسيقى وأسلوب المسرح في المسرح وأسلوب التغريب) لكن الجندي خالف بريخت من حيث اللغة وعدم ارتداء الممثلين للأقنعة والديكور الذي يناسب البيئة المصرية لأن دائرة الطباشير تدور أحداثها في إحدى مدن جورجيا وتغيير أسماء الممثلين والمدن. على الرغم من أن النص المسرحي يبدأ على الورق إلا أن تحويله إلى عرض تمثيلي يساعد في توصيل الرسالة التي يرغب الكاتب المسرحي في إيصالها ، فرسالة مسرحية الخزيت حماية الإنسان من الأيدولوجيات التي تقضي على إنسانيته بينما جحا هي تحقيق العدالة الاجتماعية من خلال محاربة أوجه الفساد المختلفة.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

The research deals with the “dramatic script and representative presentation of the two plays Rhinoceros by Eugene Unesco and Juha and Al-Wad Qolla by Yousri El Guindi . A comparison was made between the two plays, the first being French and the other Egyptian, in terms of decoration, lighting, and the performance of the actors. The play is one of the plays of the absurd theater by turning the characters of the play into rhinoceros, except Bérenger. The theatrical presentation is distinct from the dramatic in embellishment of the script written , the physical movements of the actors and the stages of their transformation by the actors wearing masks, turning their skins to green color by using green lighting , Bérenger's performances and his resistance to defending his humanity in a decorated setting, sound and visual effects. While El Guindi translated the play to the Tale of Juha in a manner appropriate to the Egyptian context. El Guindi respected the rules of epic theater (direct talk from the actor to the audience, the use of singing, dancing, music, the theater style in the theater and the method of alienation), but El Guindi violated Brecht in terms of language , the lack of actors wearing masks , the decor that suits the Egyptian environment because the chalk circle happened in one of the cities of Georgia and change the names of the actors and cities. Although the theatrical script begins on paper, turning it into an acting show helps convey the message that the playwright wishes to convey. The message of the play is to illustrate his concern of humanity

distortion because of corruptive ideologists , while Juha is to achieve social justice by fighting various aspects of corruption.

Et

Ġoĥâ wel wad Qolla de Yousri El Guindi

Deux courants différents : le théâtre absurde avec *Rhinocéros*¹ purement français et le théâtre épique avec *Ġoĥâ wel Wad Qolla*² adapté en arabe. Selon Sa 'ad el Dîne Wahba-a, le metteur en scène égyptien , Sa 'ad Ardaš, a présenté *le Cercle de craie caucasien* de Brecht telle qu'elle est ; la pièce fut jouée par Samiĥa-a Ayûb et Šafiĥ Nûr elDîne , elle était la première traduction arabe introduisant l'une des pièce de Brecht³.

D'abord , *Ġoĥâ wel wad Qolla*, nous expose une problématique , puisque Yousri El Guindi a inspiré sa fable de *Cercle de craie caucasien* de Brecht, en modifiant le cadre spatio-temporel conformément à l'égyptianité de la société et à la temporalité de la représentation scénique.

D'après le texte écrit , l'espace dramaturgique du *Cercle de craie caucasien* se déroule dans un village de Géorgie encerclé par des montagnes, alors qu' El Guindi a revêtu son théâtre de l'égyptianité par le choix d'un espace réel : El Zarqa⁴.

Toutefois , se situe une autre ville arabe qui porte le même nom et la même prononciation au Royaume hachémite de la Jordanie : El Zarqa où se trouve le plus grand camp des réfugiés palestiniens . En dépit du discours des personnages

revêtu de la parlure égyptienne distinguée, l'espace fait créer un brouillage spatial, puisque le lecteur ou le spectateur ne pourrait plus savoir de quelle ville il s'agit .

D'autre part, il faut noter qu'El Guindi est soucieux des problèmes de la nation arabe , notamment après 1967, en démontrant cette affaire par le discours coléreux de Gôhâ :

« Et donc qu'est-ce que c'est que ces catastrophes? Ce quiproquo dans lequel vivent *les pays des musulmans...* Et toutes les histoires cachées à *El Zarka* , à *El Khadr*, ici et là... Et d'où viennent ces catastrophes walis...tel que celui de *Zarka* qui était bizarre...et sa femme qui s'est préoccupée de sa robe et a oublié son fils...Toute cette racaille d'où est-elle venue?...Des voleurs à gauche et à droite...Des canailles comme ton Excellence.»⁵

Pourtant, le dramaturge égyptien a respecté les règles du théâtre épique concernant le décor , l'éclairage , le jeu des comédiens , la musique et les chansons. Il s'est mis d'accord avec Brecht sur le thème principal de la pièce en critiquant et en surveillant la société capitaliste dotée de pouvoir et d'absolutisme à l'encontre de la couche démunie représentée par Gôhâ qui vole pour combler sa faim⁶ :

« Nous trouvons que El Guindi a adapté tout ce qui convient à la société populaire et tout ce qui y rassemble politiquement et socialement. Dans l'histoire de Goha, Yousri El Guindi a respecté les tableaux brechtiens: premier tableau intitulé le noble enfant versus la scène de la fuite de la mère en laissant son enfant puis

Badr l'a élevé, deuxième tableau fuite à la montagne, (Groucha) s'enfuit aux montagnes avec le petit comme le cas de Badr; elle a acheté du lait du vieil homme moyennant tous ses écus puis la scène des deux femmes au tribunal. Yousri El Guindi, comme le théâtre brechtien, raconte discontinuellement et séparément les événements de sa pièce en les divisant aux scènes séparées . »⁷

Brecht met en évidence l'intercación des composantes de la mise en scène qui ne doit pas concevoir l'organisation de l'espace épique , ce que nous allons voir avec le théâtre d'El Guindi . Effectivement, la pièce s'ouvre sur les préparatifs de la pièce, le spectateur se trouve en face de l'espace scénique des coulisses:

« Le rideau se lève, musique légère, rythme qui insinue l'ambiance de préparatifs du spectacle. Tous les acteurs sont présents sur scène.»⁸

Dans *Rhinocéros*, Ionesco présente un espace non situé sur la carte géographique , il se contente d'ouvrir sa pièce par :

« Une place dans une petite ville de province»⁹

L'absence de tout repère spacial est destiné à le doter d'une dimension universelle , quand Jean parle des deux rhinocéros l'un est africain , tandis que l'autre est asiatique, il tend que son espace scénique le reflet du réel représenté:

« Jean: Non, ce n'était pas le même rhinoceros.Celui de tout à l'heure avait deux cornes sur

le nez, c'était un rhinoceros d'Asie; celui-ci n'en avait qu'une, c'était un rhinocéros d'Afrique!»¹⁰

Avant de se plonger progressivement dans le monde théâtral, nous connaissons que le début de toute pièce est sur les feuilles de dramaturge.

Lecture théâtrale et romanesque :

Anne Ubersfeld a indiqué que nous pouvons lire le théâtre, mais comme non théâtre. Il n'y a rien qui interdit de le lire comme un roman , de voir les dialogues des dialogues de roman et dans les didascalies des descriptions¹¹. Néanmoins , le théâtre reste un texte troué, dans les trous s'installent et s'installent des signes auditifs, visuels et interprétatifs dont l'ensemble constitue la représentation .¹² En d'autres termes, le théâtre est un art qui ne doit pas être lu , mais un art qui doit se représenter sur scène, comme a posé Molière un principe fondamental la bonne lecture du théâtre est celle qui parvient à visualiser la représentation.

Dans son dictionnaire du théâtre , Patrice Pavis a donné une définition qui a jumelé l'art théâtral à la littérature :

« L'esthétique (ou la poétique) théâtrale formule les lois de *composition* et de fonctionnement du texte et de la scène. Elle intègre le système théâtral dans un ensemble plus vaste : *genre*, théorie de la littérature, système des beaux-arts, *catégorie* théâtrale ou dramatique, théorie du beau, philosophie de la connaissance . »¹³

Contrairement au roman , le théâtre exige deux lectures et non une seule: la lecture sans les yeux du théâtre , nommé *lecture fictionnelle* comme une lecture de roman, tandis que la lecture avec les yeux du théâtre , nommé *lecture scénique* est comprise une mise en scène mentale.¹⁴ Le roman et le théâtre ne suscitent pas la même représentation mentale ; on ne peut plus effacer les didascalies, car cela signifie d'effacer les marques auctoriales et actotriales et de dépouiller la pièce de sa représentation scénique. Évidemment, grâce aux didascalies internes et externes, le lecteur est susceptible d'imaginer la fable par ses indications relatives au temps, au lieu et aux personnages.

Toutefois , la lecture de la pièce correspond plutôt à la dramaturgie classique munie de sa vraisemblance et son identification, parceque le théâtre n'a été définir que comme texte¹⁵ : nous pouvons aisément lire *Phèdre* , *Le Cid* ou les comédies de *Molière* sans avoir besoin d'une théâtralisation, mais l'éclatement moderne ou postmoderne du théâtre a tourné les écritures théoriques vers la mise en scène et vers l'art en se rompant avec l'esthétique d'Aristote pour jeter les fondements de nouvelles théories théâtrales:

«Dans la *Poétique* , texte fondateur de toute la dramaturgie occidentale, dans lequel il prend pour domaine d'analyse le théâtre afin d'établir les norms esthétiques de la tragédie, il fait du texte le critère esthétique du théâtre, ce qui va déterminer en Occident la définition du théâtre artistique comme genre littéraire pendant plus de vingt siècle, jusqu'à l'aube du XX^e siècle.»¹⁶

Pour notre chapitre , nous allons essayer de combiner entre la lecture du théâtre et la représentation scénique , puisque le théâtre n'est pas textuel, mais il est également scénique, c'est l'art de la mise en scène qui réclame indépendamment une esthétique spécifique¹⁷.

Le script se transforme de sa forme textuelle à une autre scénique sémiotique , le lecteur devient spectateur ou spectateur seulement s'il ne lit pas le script de théâtre; nous avons alors des regardants et des regardés.

« Le nom théâtre tire son origine du grec theatrón, qui veut dire « lieu où l'on regarde»»¹⁸

Anne Ubersfeld divise l'espace théâtral en :

« L'espace théâtral comprend acteurs et spectateurs, définissant entre eux un certain rapport. L'espace scénique est l'espace proper aux acteurs, l'espace des corps en mouvement. Le lieu scénique est ce même en tant qu'il est matériellement défini. L'espace dramatique, lui, est une abstraction: il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène.»¹⁹

L'espace scénique est dominé par le jeu des didascalies internes et externes qui encourage la lecture scénique de la part du lecteur et qui présente un point de départ pour l'espace dramatique . Grâce à la maîtrise de la

langue, El Guindi et Ionesco ont pu équilibrer entre les deux espaces scénique et dramatique: Pour Ionesco :

«Le cas de *Rhinocéros* est exemplaire à cet égard. Alors même la pièce fourmille comme nous l'avons vu d'indications scéniques millimétrées, sur le décor, le ton de voix des personnages, etc., d'autres didascalies sont véritablement narratives.[...] Les didascalies, au lieu de donner des indications sur la façon dont cet événement inédit sur scène de théâtre doit être joué, s'emploient à créer le suspens et l'inquiétude en adoptant le point de vue des personnages qui ne savent pas encore de quoi il s'agit: ils encouragent ponctuellement une lecture fictionnelle.»²⁰

Et pour El Guindi, bien que la métathéâtralité règne, la parole populaire égyptienne encourage une lecture fictionnelle de manière que le lecteur arabophone est capable de suivre la lecture en esquissant fictionnellement la chronothopie de la pièce. De la fiction à la réalité, immerge à la surface, l'importance de la représentation de la fable en tant qu'une référence réel vécu.

Nous commençons par *Gohâ Wel Wad Qolla* où le dramaturge, dans Acte I, a aboli l'illusion par la mise en scène d'acteurs qui se maquillent sous les yeux des spectateurs et effectuent une répétition de leurs rôles quand le rideau se lève. Respecter la tradition classique, le rideau, l'un des matériaux essentiels de la théâtralité, existe dès Acte I. Le rideau sépare les acteurs des spectateurs, divise le lieu théâtral en scénographie et sièges des spectateurs. En outre, il cache les préparatifs des acteurs ainsi que leur permet de

saisir l'état du public en attente. Dans la fable égyptienne , le rideau a dévoilé les coulisses ayant pour objectif de dénuder les mystères et de briser la temporalité de la pièce :

**« Un acteur (le prenant presque au collet):
Espèce de crétin, on a une pièce de cinq pieces, et sonhistoirecommence dès le début. Qu'est-ce qui te prend ?**

Goha: Et qu'est-ce cette pièce? N'est-elle pas une histoire comme celle du roi Salôman...et ce qu'il a fait pour savoir qui est la vraie mère du garçon? Daccord . Les gens connaissent bien cette histoire aux spectateurs . Vous en souvenez . »²¹

Pourtant , Ionesco n'entame pas sa pièce par le substantif *Rideau* , mais l'a rédigé à la fin de chaque acte . Dans la représentation de la pièce, il n'y a plus de rideau, mais l'éclairage qui s'éteint et s'allume après chaque acte, le décor se change sous les yeux des spectateurs²². Effectivement , le rideau au XX^e siècle commence à disparaître pour mieux ressusciter la théâtralité. El Guindi a respecté la présence du rideau comme l'un des moyens de la distanciation entre la réalité et la performance des acteurs. Brecht préfère la présence d'un rideau brechtien ou épique qui est appuyé sur un fil tendu appelé "corde à piano" , à mi-hauteur de la scène, il coulisse horizontalement pour mieux saper l'illusion théâtrale et morceler la pièce en tableaux.²³

Pour le lecteur , quand il lit *Ġohâ Wel Wad Qolla* , il trouve un décor simple, non illustratif , mais symbolique . Après avoir composé et décomposé le décor par Ġohâ, nous

trouvons le palais de Wali , un indice spatial référence dans le réel vécu par le spectateur et par le lecteur.

El Guindi a entamé par cet indice afin de montrer le fossé entre un espace dominant (la femme de wali qui veut abolir les maisons du peuple pour construire un autre palais) versus un espace dominé (les maisonnettes du peuple) :

« Le patron Hassan: Nous serons dans l'obligation d'éliminer une centaine de maisonnettes dans le quartier des forgerons, Majesté. Et peut-être nous aurions besoin de l'éliminer complètement, Majesté.

La femme du wali: Élimine...Élimine Hassan . »²⁴

Après l'assassinat de wali El Zarka et la fuite de sa femme, acte II nous montre un autre espace évocateur: un auberge médiocre où se cachent Badr et la dame qui fait partie des subalternes du sultan détrôné. Un auberge d'un décor représentatif et non descriptif; provoque un renversement des rôles des dominants et des dominés: le dominé (le valet) prend le dessus sur le dominant (la dame) ; le ton hautain de la dame est reçu par la moquerie du propriétaire de l'auberge et de son serviteur :

«La dame (choquée) : qu'est-ce que c'est que ça? C'est pas possible!(Au valet). Garçon, est-ce que c'est la place?

Le valet : Ne m'appelle pas «garçon». C'est inconvenable. Et c'est ça la place.

La dame : Vous êtes escrocs .

Le valet : Est-ce que vous pouvez tenir votre mauvaise langue...car les soldats du sultan puissant sont proches?...Si le propriétaire de l'auberge est un escroc,

vous êtes des voleurs qui ont passé toute leur vie à piller les gens...»²⁵

Le renversement de la situation, en d'autre terme la perte du pouvoir, conduit à un renversement de l'hierarchie sociale dont l'auberge médiocre devient témoin de la décadence des proches de wali assassin ainsi qu'une source de pouvoir pour le valet. L'auberge a changé l'attitude du valet, grâce à la perte du pouvoir de la dame; celle-ci est obligée de dormir sur les nattes.

La perte du pouvoir se manifeste également avec la rencontre du Ğoḥâ et le sultan détrôné ; Ğoḥâ ne le connaît en raison de son travestissement en mendicant. Ğoḥâ a accepté de l'accueillir dans sa cabane , même quand il a découvert la vérité du sultan, il ne le laisse plus. Contrairement à la dame, le sultan n'a pas mépris Ğoḥâ, il a renoncé à tout aspect d'arrogance et n'a pas refusé l'invitation de ce petit voleur. En dépit de sa modestie, la cabane de Ğoḥâ devient alors un refuge pour Šaraf El Dîne qui est traqué par les soldats du nouveau sultan.

Le cas du sultan nous explique que la bassesse morale ne se relie plus à la bassesse spatiale, la bassesse se t s'ancre dans les âmes des riches et des pauvres: en dépit de sa richesse, la femme de wali veut éliminer les maisonnettes des forgerons ainsi qu'elle a oublié son fils, puis elle veut le récupérer pour détenir le pouvoir.

Comme il était dépourvu de son autorité, le Sultan Šaraf El Dîne n'a pas cette bassesse morale: il s'est déguisé en mendiant et il est resté chez Ğoĥâ, en renonçant aux sentiments d'orgueil et de majesté. Après son retour au pouvoir, il a désigné Ğoĥâ pour juge d'El Zarqa .

La bassesse morale se trouve également chez le vieillard à qui Badr a demandé du lait pour le petit, bien qu'il soit pauvre et vive dans une cabane, il n'a eu pitié ni de l'état de Badr, ni de bébé de façon qu'il a refusé de lui donner de lait à condition qu'elle paie deux écus.

Malgré sa classe sociale modeste , Satûta-a , la belle soeur de Badr , est la dominante de l'espace, car elle est la propriétaire de la maison où elle s'installe avec le frère de Badr , alors que son mari et Badr sont les dominés. Par conséquent , son frère a proposé à Badr d'épouser Ĥarankaš, au bout de la mort , afin de séjourner dans une maison avec le bébé. Selon le dramaturge : **« c'est son cas de celui qui ne possède rien avec qui possède le tout . »**²⁶ . Satûta-a incarne le mal de sa classe , comme la femme de wali incarne le mal de sa classe sociale . Néanmoins, toute hiérarchie s'est dilapidée devant la justice, au tribunal où tous sont égaux.

Acte V, le dernier acte, la didascalie explique brièvement cet espace de pouvoir:

« Le tribunal..À gauche, certains soldats entrent avec l'enfant Kolla et se dirigent vers la porte au centre de la salle..Après une seconde , Badr entre, accompagnée de sa camarade, la cuisinière . »²⁷

El Guindi a préféré clôturer la fable dans le tribunal, symbole de la justice contre les abus du pouvoir des puissants: la femme de wali , El Nabarawî et El Kott.

Un lieu clos, mais vaste où la justice a sauvé la vie de Ġoĥâ et a récompensé Badr. La clôture au sein du foyer de la justice révèle le pouvoir de cet lieu qui a changé la fatalité des deux démunis en bouleversant les rapports de force en faveur de Ġoĥâ, devenir le juge après les coups et le coulement du sang, et de Badr , avoir Qolla.

Quant à Ionesco , il a choisi de clôturer la pièce dans une chambre où Bérenger trouve un refuge loin du monde des rhinocéros ; il a volontairement choisi de rester dans lieu clos , seul , incapable de communiquer avec le monde extérieur . Quoi que le lieu soit étroit , Ionesco trouve que l'espace est immense à l'intérieur de nous-même ; chacun doit découvrir les mondes inconnus qui sont en eux²⁸. Son enfermement n'est qu'une tentative de se libérer de la déchéance universelle :

« J'ai toujours eu l'impression d'une impossibilité de communiquer, d'un isolement, d'un encerclement; j'écris pour lutter contre cet encerclement; j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir . »²⁹

Les espaces dominants et dominés :

L'espace dominant et dominé n'existe pas dans le théâtre ionescien , puisqu'il s'intéresse plutôt à la classe moyenne absorbée par la vague du nazisme. La pièce s'ouvre sur une rue, une épicerie, une terrasse de café une église au

loin. Le premier tableau du second acte se déroule dans le bureau de l'administration où travaillent Bérenger et ses collègues, le second tableau dont la structure est à peu près la même qu'au premier tableau de ce deuxième acte, il présente la chambre de Jean où il se couche dos au public ; c'est un tableau complet indiquant avec méticulosité la métamorphose de Jean. Le troisième acte se déroule dans la chambre de Bérenger.

Le décor de la chambre se ressemble à celui de Jean révélant la même condition sociale des deux personnages ; un espace scénique qui n'est pas tributaire d'une conception figurative , un indice significatif expliquant l'absence d'un écart social entre les deux amis, mais un écart idéologique.

« A peu près la même plantation qu'au tableau précédent . C'est la chambre de Bérenger, qui ressemble étonnamment à celle de Jean . »³⁰

Ionesco se montre très directif dans des didascalies amples et précises chargées de décrire le décor. Une architecture mouvante d'images scéniques se manifeste aux yeux du lecteurs, alors que les didascalies externes d'El Guindi sont dépourvues de cet enrichissement dans le décor. Le décor, chez El Guindi imprégné de théâtre épique, obéit au principe de la séparation des éléments:

« L'architecture scénique pour sa part ne compose jamais d'ensemble complet . Toujours fracture , incomplete , composite , elle refuse l'illusion. Elle ne reconstitue pas le lieu, elle est une indication sur le lieu[...] il s'agit de « traduire la réalité en évitant l'illusion intégrale » afin d'empêcher l'identification intégrale du spectateur.»³¹

Aussi , El Guindi a-t-il focalisé sur la fable et les discours des protagonistes, car un mur et une chaise sont-ils trop , selon Brecht³². Il faut tout montrer et ne rien dissimuler aux yeux du lecteur et du spectateur . L'imagination du lecteur l'aide à construire la cartographie de l'action scénique et verbale théâtrale grâce au texte qui lui offre des signes relatifs au décor et au l'éclairage .

Raison pour laquelle , la scénographie joue un rôle inéluctable , étant donné que le théâtre est un art basé sur la représentation scénique .

La représentation scénique des deux pièces :

La scénographie s'appuie sur les décors, l'éclairage, les accessoires et le corps des comédiens . Le spectateur , en effet, trouve un plaisir de vivre les ambiances de la fable en interprétant les signes en tant que travail comporte les valeurs sémantiques, affectives et esthétiques . *Ġoġâ Wel Wad Qolla* a été joué maintes fois soit aux établissements scolaires, soit aux universités. En 2017, la pièce était jouée par le comité artistique de la faculté des Lettres à l'université d'Alexandrie³³. Les étudiants ont bien joué la fable, leur performance était convaincante. Ils ne portent pas de masques comme *Le Cercle de craie caucasien*.

Les chansons et la musique interrompent l'action étant donné que le théâtre épique se penche sur la musique pour sa valeur artistique et poétique qui constitue une attaque contre l'atmosphère lourde et visqueuse des drames³⁴. La musique est considérée comme élément constitutif entre la

raison d'être de l'art musical, à l'instar de ballet, la valeur des signes musicaux acquiert une dimension supplémentaire due à la situation scénique.

Les acteurs remplacent le chanteur-conteur par leurs chansons qui racontent la didascalie interne en donnant la suprématie à la représentation non au texte. Goha n'existe qu'à la fin de la pièce comme juge: la fable se focalise sur le drame de Badr en négligeant le personnage de Goha et son évolution. Les comédiens chantent et dansent grâce à la qualité gestuelle de la musique qui permet au comédien de montrer un gestus social. La qualité gestuelle de la musique sert à aider le comédien pour montrer un comportement humain dans sa dimension historico-sociale³⁵.

Le décor est simple, se compose et décompose sous les yeux du spectateur, il représente un des éléments du langage physique. Pour l'éclairage, dans l'espace dramatique, est faible, mais toujours intense sur les comédiens ou sur l'espace fictif du chanteur-conteur. Pourtant, dans l'espace scénique, les lumières sont fortes en participant à l'effort de production de sens du spectacle.

Quant au *Rhinocéros*, la dite pièce atemporelle était jouée dans une quantité de pays qui frappe de façon surprenante tous les publics³⁶. Parmi les scénographies nombreuses les plus connues est celle de Jean-Louis Barrault en 1960, les décors sont réalistes et décrivent avec minutie les endroits de l'action aux deux premiers actes. À l'acte III, des têtes, des yeux et des cornes de rhinocéros sortent des

murs, du plafond et du plancher, au fond de la scène, un rideau qui représente des centaines de cornes et des dos de rhinocéros et qui laisse voir une ville inondée par des bêtes réalisés d'une façon naturaliste³⁷.

Et jusqu'à présent, des milliers de représentation se répandent partout. En 2019, la Compagnie du CSAGS de Strasbourg a joué *Rhinocéros*³⁸. Il n'y a pas de distances entre la plateforme et les spectateurs, le décor est simple, se construit et déconstruit sous les yeux des spectateurs. La scénographie n'est pas imaginaire, mais issue du quotidien du public. Dans les tableaux du café, du bureau de l'administration, nous remarquons que les tables, les bureaux, le lit de Jean, les fenêtres et la table chez Bérenger sont rectangulaires.

L'éclairage devient un langage bien travaillé chez Ionesco. La Compagnie du CSAGS a respecté cette nuance : le noir domine la scène sauf des spotlights sur les comédiens, les lumières verte et bleue : la lumière verte annonce la métamorphose des personnes au rhinocéros, car la couleur verte est une couleur maléfique, alors que le bleu faible annonce le changement du décor. Quant à la lumière verte, il y a une correspondance entre le vert et l'uniforme militaire de l'armée nazie.³⁹ L'éclairage se manifeste donc comme un des éléments décisifs de l'espace théâtral:

« Adolphe Appia montre comment c'est la lumière qui assure la médiation entre l'espace et l'acteur: elle recèle « toute la puissance expressive de l'espace, si cet espace est mis au service de l'acteur. » »⁴⁰

Chez Ionesco , l'éclairage représente l'exact opposé de l'étouffante prolifération des accessoires qui se combine avec les signes de bruitage des rhinoceros , évoquant une valeur affective . Effectivement , la scénographie n'est ni surchargée, ni décorative, mais elle tend à laisser le spectateur réfléchir au symbole de la rhinocérite .

La représentation télévisée et cinématographique des deux pièces :

El Guindi a introduit *Ġoḥâ wel Wad Qolla* aux téléspectateurs en 2002 sous forme d'un feuilleton nommé *Ġoḥâ El Maşri* joué par Yehia El Fakharani . Hormis la modification de la chronologie des événements et l'ajout de certains détails comme l'âne de Ġoḥâ , la présence de la femme de Goha et son fils , la mère de Badr , les commerçants, les bandes des voleurs , le nouvel wali , la danseuse , etc...

C'était l'adaptation la plus proche de la pièce , puisque le feuilleton n'a pas négligé Ġoḥâ d'autant plus qu'il lui a rendu tantôt un wali , tantôt un boulanger, tantôt chef de la bande des voleurs, tantôt chef des policiers, tantôt un juge. Les chansons et les danses servent à comprendre les événements grâce à la parole populaire égyptienne . Le feuilleton a exposé plusieurs espaces : le palais de wali avec un décor somptueux, la maison médiocre de Ġoḥâ et sa boulangerie, la maison de Badr ou Qamar dans le feuilleton, la grotte des voleurs, le palais de Ġoḥâ après être devenu un juge et le tribunal.

En 1974, un film britannico-canado- américain, en vedette Gene Wilder, Zero Mostel et Karen Noir⁴¹. L'adaptation de *Rhinocéros* a modifié plusieurs détails: l'espace était Les États-Unis, le film est débuté au musée des fossiles où un dinosaure et un rhinocéros s'exposent, les noms des personnages ont été changés citons antres Bérenger devient Stanely.

La fin du film, Stanely ou Bérenger ne se replie plus dans sa chambre, mais il est monté sur la toit de sa maison, la valise à la main pour s'évader et se sauver. Le film était mal accueilli en l'accusant de vider la fable de son contenu et en s'éloignant de la politique et la résonance.

Le corps dans le théâtre brechtien et le théâtre de l'absurde

Selon Ubersfeld, l'objet théâtral comprend trois éléments : le décor, les accessoires et le corps des comédiens⁴². Autre espace physique atemporel est mis en exergue par nos dramaturges ; ni l'accessoire, ni le décor, ni le théâtre dans le théâtre, un espace qui reste au fil des siècles : le corps qui préserve l'âme. Effectivement, le théâtre brechtien et celui absurde s'intéressent différemment au corps humain. Par conséquent, il faut entendre par l'espace ludique qui ne se lie pas à la lecture du texte, mais à la représentation scénique, parce que le corps se manifeste au niveau du texte en tant que corps du personnage et au niveau de la représentation en tant que corps du comédien:

« La qualité de cet espace et celle de ses composantes sont évidentes à la représentation : une silhouette émaciée, une gestuelle nerveuse, une diction hachée, par exemple, sont suffisantes pour déterminer un personnage et faire que le spectateur le reconnaisse, même s'il ne sait rien de son histoire, de son identité ou de son « caractère ». Le personnage est tout entier dans cet espace ludique que le comédien compose pour la représentation.»⁴³

Dans le théâtre épique , les comportements des hommes les uns envers des autres jouissent d'une particularité dans une dimension historico-sociale, de façon que Brecht accorde une importance sur la musique et les chansons qui aident le comédiens à montrer le gestus social :

« Le *gestus* est un élément déterminant de la dramaturgie brechtienne. [...] Le gestus brechtien se distingue ainsi d'un gestus de base, qui serait univoque-fondé sur une attitude humaine donnée-, pour être toujours, essentiellement un *gestus social*, c'est-à-dire un gestus élaboré, construit: un gestus devenu critique et distancié . »⁴⁴

Cette notion est toujours complexe : elle renvoie à la fois à un geste de la vie courante et à sa signification sociale⁴⁵. En d'autre terme, le gestus social se focalise sur la mimique et le paralinguistique⁴⁶. Le gestus et la fable constituent le pilier de la structure de la mise en scène du théâtre épique où le comédien prête son corps à cette composition, mais il s'absente en faveur d'une réalité théâtrale nommée personnage.

En 2002, la représentation scénique était retransmise sur l'écran de la télévision sous forme d'un feuilleton intitulé *Ġoḡa' Al Maṣrî*. L'acteur égyptien dr.Yehia 'Al Faḡarânî, a excellé à la performance du gestus brechtien ; ses gestes dansés vont de pair avec la musique, il ne se fige guère, il acquiert, en revanche, une énergie, une fluidité, un dynamisme qui emportent l'adhésion aux téléspectateurs . Il a pu manier le langage verbal et celui non-verbal de façon comique . La mise à distance du personnage et du mot est un processus d'aliénation de l'acteur vis-à-vis d'un observateur extérieur. Sa maturité artistique est d'autant plus affirmée qu'elle se transmet aisément au spectateur.

Le théâtre absurde , pourtant , annonce la détérioration du corps humain jusqu'à la réification, en mettant l'accent sur la dégradaion de la langue en subissant l'influence de théâtre de cruauté d'Antonin Artaud qui prône un théâtre libéré de l'impérialisme du dialogue et met à jour les tabous, les fantasmes et les pulsions agressives⁴⁷. Le corps , donc, chez Ionesco se métamorphose de sorte que l'âme est déchirée par une animalité féroce marquée par des odeurs dégoûtants, des déformations et des cris . Chez Ionesco et Beckett , le corps est impuissant, accablé par les soucis du siècle ; il se confond avec l'espace pour créer une atmosphère étouffante à l'instar de Nell et Nagg, dans *Fin de partie* , qui vivent dans les poubelles et de la métamorphose en animal détruit l'espace en faveur du chaos :

« L'espace , dans la dramaturgie des années 1950, est un mode de representation du monde intérieur, si bien que le personnage est à recherche ren deux lieux, dans un corps, mais aussi sur l'espace scénique .[...] Le corps, qui ne peut communiquer ses angoisses, ses souffrances que par le geste, apparaît comme une forme insolite, vulnérable et fragile, perdue au milieu d'objets tout-puissants . »⁴⁸

Pour notre dramaturge absurde, l'espace est immense à l'intérieur de nous-même, d'autant plus qu'il exige des explorateurs et des découvreurs de ces mondes inconnus qui sont en nous⁴⁹.

Les pièces étudiées ne représentent évidemment aucune difficulté pour leur mise en scène . Lisez-les soigneusement, puis regardez-les à la télévision sans élever le volume du son, vous pouvez facilement les comprendre et suivre la chronologie des événements à l'instar des films muets .

references

¹ L'une des îcones théâtrales d'Ionesco qui révèle la crise de la condition humaine après la Deuxième guerre mondiale, un petit village imaginaire est attrapé par la rhinocérite où les habitants se métamorphosent en rhinoceros sauf un marginal alcoolique, figure de la conscience universelle qui résiste à la contamination, Bérenger. Une farce grotesque contre toute forme de totalitarisme qui anéantit l'esprit humain.

² Yusri El Guindi a inspiré sa pièce du *Cercle du craie caucasien* de Brecht en modifiant le titre et les événements. El Guindi a peint son théâtre de l'égyptianité en puisant dans le patrimoine populaire égyptien pour relater la fable de Badr, la servante, qui a sacrifié son bonheur en faveur du petit prince que sa mère, la femme de wali, a laissé pour ramasser ses robes après un coup d'état contre son époux. Parallèlement à la tragédie de Badr, se manifeste Ġuḥâ, le voleur, qui a sauvé la Sultan, ce dernier, après son retour au pouvoir, a nommé Ġuḥâ comme juge. Ġuḥâ a jugé en faveur de Badr. Une fable qui attaque la société capitaliste en mettant à la loupe les déshérités de la couche accablante de la société après le Naksâ (la Guerre de six jours).

³ " قدم المسرح المصري من إخراج سعد أردش [...] دائرة الطباشير القوقازية بطولة سميحة أيوب وشفيق نور الدين وقد كانت أول ترجمة عربية خالصة قدمت إحدى مسرحيات بريخت."

⁴ L'une des villes du gouvernorat de Damiette en Égypte, gouvernorat natal de Yousri El Guindi

⁵ Traduire par dr.Hosna Maher dans sa thèse pour l'obtention du titre de Docteur de l'Université Lyon II: *Masque et pouvoir: Les techniques du camouflages dans le théâtre comique*, février 2012, p.p.405, 406

⁶ Cf, التراث الشعبي وأثره على مسرح يسري الجندي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2018 ، ص108 ،

⁷ " نجد أن الجندي أخذ ما يناسب المجتمع المصري الشعبي وما هو شبيهه به من الناحية السياسية والاجتماعية. فقد التزم يسري الجندي في حكاية جحا بلوحات بريخت: اللوحة الأولى وعنوانها الطفل النبيل يقابلها مشهد هروب الأم تاركة طفلها وقيام بدر بتربيته، ونقر (جروشا) به إلى الجبل حيث تشتري له لبنا من العجوز في مقابل كل ما تملك من المال ثلاثة قروش وتذهب المرأتان إلى القاضي. ويروي يسري الجندي أحداث مسرحيته بصورة متقطعة ومنفصلة ويقسمها إلى مشاهد منفصلة كعادة المسرح البريختي."

Ibid, p.p.111, 112

⁸ Traduction de dr.Hosna Maher, Op.cit, p.387

⁹ Ionesco(Eugène), *Théâtre III*, nrf, Gallimard, 1963 p.9

¹⁰ Ionesco(Eugène), *Théâtre III*,Op.cit, p.34

¹¹ Cf, Ubersfeld(Anne), Lire le théâtre I, Éditions sociales, Paris, 1982,p.16

¹² Cf, *Ibid* ,p.13

¹³ *Dictionnaire du théâtre*, Op.Cit, p.204

¹⁴ Guardio (de Jean), Parmentier(Marie), *Les yeux du théâtre*,in Poétique n° 158, Seuil, Paris, mai 2009, article numérique

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>

consulté 10-9-2019

¹⁵ Cf: *L'esthétique théâtrale*,Op.cit p.18

¹⁶ *Loc.cit*

¹⁷ Cf:*Ibid* p.p.24, 25

¹⁸ <https://lesdefinitions.fr/theatre>

Consulté le 10-10-2020

*Les termes clés de l'analyse du théâtre, Op.cit, p.37*¹⁹

Les yeux du théâtre, in Poétique n° 158, Seuil, Paris, mai2009, article ²⁰
numérique, *Op.cit.*

ممثل: يا بني ادم فيه مسرحية من خمس
مشاهد... ولازم حكايتها تبدأ من الأول. أنت جراك ايه؟ ²¹

جحا: واياه هي المسرحية بقى...؟ مش حكاية زي حكاية الملك سليمان...واللي عمله عشان يعرف
فين هيه أم الواد الحقيقية؟ طب الناس دي عارفها كويس وفكرينها

حكاية جحا والواد قلة ، نظر ، ص-102

Traduction de dr.Hosna Maher

²² Dans les représentations scéniques différentes de Rhinocéros, l'éclairage annonce le début et la fin de la pièce sans rideau, comme La compagnie La Brigadier du CSAGS de Strasbourg en 2018

²³ Cf: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-rideaudescene.pdf>

Consulté le 10-10-2020

Il faut noter que la fable de Goha wel wad Qolla a été joué en 2017 par les étudiants de la faculté des Lettres à Alexandrie en 2017. Le rideau est à la grecque.

²⁴ " المعلم حسن : هحتاج نشيل قد ميت عشة من حارة الحدادين يا مولاي.. ويمكن نحتاج نشيلها
كلها يا مولاي .

زوجة الوالي : شيل شيل يا حسن ..شيل .

حكاية جحا والواد قلة ، نظر ، ص-108

Traduction de dr.Hosna Maher

²⁵ السيدة (منزعجة): ايه ده. مش معقول (للخادم) أنت يا ولد، هود المكان؟

الخادم : أنا مش ولد.وعيب. وهو دة المكان.

السيدة :أنتم نصابين

الخادم: ممكن حضرتك تمسكي لسانك الزفر. لأن عسكر السلطان الحصين قريبين. فإذا كان صاحب الخان نصاب اهو انتم حرامية عايشين طول عمركم على السحت وعرق العالم واحمدي ربنا انك في اوضه بحصيرة.. غيرك في الوقت ده في التربة..

حكاية جحا والواد قلة ، نظر، ص124-125

²⁶ شأنه كل من لا يملك مع من يملك.."

Loc.cit

²⁷ *Ibid*, p.181

Traduction de dr.Hosna Maher

²⁸ *Cf, Notes et contre-notes, Op.cit, p.196*

²⁹ *Ibid*, p.304

³⁰ *Ibid*, p.80

³¹ *L'esthétique théâtrale, Op.cit, p.226*

³² *Cf: Ibid*, p.227

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=M30AyOtoeM0>

https://www.youtube.com/watch?v=6_I-3rmpZrw

<https://www.youtube.com/watch?v=uhnCZnJRtc8>

³⁴ *Cf, l'esthétique théâtrale, Op.cit, p.229*

³⁵ *Cf, Ibid*, p.230

Cf , Notes et contre-notes, *Op.cit*, p.283³⁶

cf: <https://sceneweb.fr/il-y-a-50-ans-barrault-creait-rhinoceros-37>
a-lodeon/

Consulté le 21-1-2021

³⁸<https://www.youtube.com/watch?v=iZ1E1Ky9OCA>

³⁹ Cf: Heydari (Mehdi) , Rafiei (Sara) , *Etude comparative de Rhinocéros d'Eugène Ionesco et du roman l'Aveuglement de José Saramago* in Revue des Études de la Langue Française. Article numérique.

https://relf.ui.ac.ir/article_20943.html

Consulté le 24-11-2020

⁴⁰ *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, *Op.cit*, p.34

⁴¹ [https://fr.qaz.wiki/wiki/Rhinoceros_\(film\)](https://fr.qaz.wiki/wiki/Rhinoceros_(film))

Consulté le 12-11-2019

⁴² Cf: *Lire le théâtre*, *Op.cit*, p.143

⁴³ Zaragoza (Georges), *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, 2006, p.144

⁴⁴ *L'esthétique théâtrale*, *Op.cit*, p.230

⁴⁵ Cf, *Loc.cit*

⁴⁶ Cf, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, *Op.cit* , p.44

⁴⁷ Cf: Aubrit (Jean-Pierre) , Gendrel (Bernard) , *Littérature: les mouvements et écoles littéraires*, Armand Colin, 2019, p.209

⁴⁸ *Le théâtre* ,*Op.cit* , p.p.189 , 193

⁴⁹ Cf: *Notes et contre-notes*, *Op.cit*, p.308

Bibliographie

Corpus :

Ionesco, Eugène , Théâtre III, *Rhinocéros*, Gallimard, 1963

يسري الجندي ، حكاية جحا والواد قلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987

Ouvrages consultés :

-Aubrit, Jean-Pierre, Genderl, Bernard, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Armand Colin , 2019

Hubert, Marie-Claude , *Le théâtre* , Armand Colin , 2018

-Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale* , Armand Colin , 2005

-Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* , 4^e édition augmentée, Armand Colin, 2019

-Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre* , Armand Colin , 2017

-Ubersfeld, Anne.

Lire le théâtre I, Éditions sociales , Paris, 1982

Les termes clés de l'analyse du théâtre , Seuil ,1996

-Zaragoza , Georges.*Le personnage de théâtre* , Armand Colin , 1996

Thèses consultées:

-Maher , Hosna . *Masque et pouvoir: Les techniques du camouflage dans le théâtre comique*, thèse pour l'obtention du titre de Docteur de l'Université Lyon II , spécialité Études théâtrales , février 2012

Ouvrages en arabe :

د. راجية عبدالعزيز، التراث الشعبي وأثره على مسرح يسري الجندي،
الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2018

Sitologie :

[https://fr.qaz.wiki/wiki/Rhinoceros_\(film\)](https://fr.qaz.wiki/wiki/Rhinoceros_(film))

Consulté le 12-11-2019

Heydari , Mehdi. Rafiei , Sara. Etude comparative de
Rhinocéros d'Eugène Ionesco et du roman l'Aveuglement de
José Saramago , in Revue des Études de la Langue Française.
Article numérique . https://relf.ui.ac.ir/article_20943.html