

**La mise en scène de la mort, sémiologie théâtrale
dans *Le Roi se meurt* de Ionesco et *Après la mort du
Roi* de Salah Abdel Sabour**

Dr. Noha Tayel

Maître de conférences

**Université de Helwan, faculté des
lettres, département de langue et
de littérature françaises**

tayelnoha1@gmail.com

Résumé de la recherché :

S'il est dur de penser à la mort ou de l'aborder dans un roman, il est encore plus difficile de la présenter sur scène. En face de lui, le public aurait l'impression de faire face directement à son sort. Comment pouvons-nous traiter la mort sur scène ? Dans une recherche précédente, nous avons discuté le thème de la mort dans deux pièces : *Le Roi se meurt* d'Ionesco et *Après la mort du roi* de Salah Abdel Sabour en mettant l'accent sur le style des deux dramaturges, la forme et l'intrigue fondamentale. Cette recherche vise à compléter la précédente en traitant la mise en scène de la mort. Dans cette recherche, nous espérons mettre en évidence l'importance du décor, des costumes, de l'éclairage, du choix minutieux des noms connotatifs des personnages. Nous allons étudier les

éléments connotatifs et les symboles théâtraux mis en jeu sur scène en soulignant ce qui distingue la mise en scène de chaque pièce. L'espace scénique et la mise en scène des deux pièces ont essayé de « *dire* » ce qui ne peut être dit : décrire le sentiment de la disparition en nous transmettant la forme ou l'image du néant difficile à imaginer.

Afin d'arriver à ce but, nous aurons recours à la sémiologie souvent appliquée sur les romans et les bandes dessinées mais rarement sur les pièces de théâtre. Cette recherche vise à mettre en évidence l'importance de la sémiologie théâtrale et d'ouvrir la porte à d'autres recherches de sémiologie comparative du théâtre.

Mots clés

Sémiologie théâtrale- éléments connotatifs- théâtre- mise en scène- décor

English Abstract:

Theatrical Direction of Death, Semiology of Theater, *Exit the King* by Eugène Ionesco and *After the King Dies* by Salah Abdel-Sabour

If it is difficult to think about death or write about it in a novel, it is definitely more difficult to present it on stage, because viewers find themselves in a direct confrontation with a personification of death. The question that arises is: how will the subject of death be presented on stage? In previous research, we have examined the subject of death in two plays: *Exit the*

King by Eugène Ionesco and After the King Dies by Salah Abdel-Sabour. This research aims to continue the above project, which is how to successfully direct a theatrical performance on the problematic of death in the works of these two writers. The décor and the symbolism of its components, the clothes and the connotations of their colors and styles, the lighting and the careful choice of the characters' names are all elements that play a very important role in delivering several messages to the audience. All these components have been able to express what words cannot convey: a sense of annihilation, a sense of nothingness. In order to analyze the elements of décor and to explore the importance of the rest of the elements of directing such as music and other components of the performance that have already been referred to, we use semiology. Semiology has been applied to the analysis of novels, but it has rarely been used in theatrical works. Hence comes the interest of the study in highlighting the importance of semiology in the study of plays.

Keywords

Theater semiology, symbolic elements, theater, theater direction, décor

Introduction

La disparition de chaque individu prend des voies très diverses. S'il est dur de penser à cette question ou de la traiter dans un roman, il est encore plus difficile de la représenter sur scène. En face de lui, le public aurait l'impression de faire face directement à son propre sort. C'est un spectacle «une

cérémonie» difficile à regarder, peut-être parce que nous ne sommes jamais prêts, comme disait la reine Marguerite d'Eugène Ionesco dans *Le Roi se meurt*, ou encore parce que parfois l'orgueil de l'être humain refuserait d'accepter qu'il est mourant et qu'il n'a pas le choix de protester ou de fixer la date de sa mort comme l'indique le roi anonyme de Salah Abdel Sabour dans *Après la mort du roi*.

Le théâtre est un jeu : « *jouer* une pièce de théâtre » mais pouvons-nous jouer avec la mort ou plutôt jouer la mort ? C'est presque comme une danse macabre du Moyen Age. Comment pouvons-nous la traiter sur scène ?

Dans une recherche précédente¹, nous avons discuté le thème de la mort dans ces deux pièces en mettant l'accent sur le style des deux dramaturges, la forme et l'intrigue fondamentale. Celle-ci vise à compléter la précédente en traitant la mise en scène de la mort. Dans cette recherche, nous espérons mettre en évidence l'importance du décor, des costumes, de l'éclairage, du choix minutieux des noms connotatifs des personnages.

Nous allons étudier à travers : *Le Roi se meurt* de Ionesco et *Après la mort du roi* de Salah Abdel Sabour les signes et les symboles théâtraux mis en jeu sur scène. Afin d'arriver à ce but, nous aurons recours à la sémiologie souvent appliquée sur les romans et sur les bandes dessinées, mais rarement sur les pièces de théâtre. Cette étude vise donc à mettre en évidence l'importance de la sémiologie théâtrale définie comme « *une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation* » (PAVIS, 2002, p.317).

Mise en scène simple ou composée : éclairage, son, costume et couleurs

« *La mise en scène est conçue comme une sémiologie en action* » (PAVIS, 2002, p. 320). Le déroulement de « la cérémonie » de la mort existe dans les deux pièces. Chez Ionesco la mort du roi arrive graduellement, et se produit à travers des signes précurseurs que nous voyons clairement sur scène : le royaume s'écroule petit à petit, le soleil s'éteint graduellement. A la fin de la pièce, les éléments du décor disparaissent peu à peu, symbolisant la mort du roi qui approche, jusqu'à la disparition complète du décor qui marque la mort du roi.

Chez Abdel Sabour la mort du roi survient subitement. Il présente la mort sous la forme de l'arrivée d'un oiseau noir qui pénètre dans le corps du roi, dont il ne sort plus et le fait souffrir. Il est à constater que le spectateur assiste aux deux manières de mourir : mourir subitement ; et mourir graduellement. Chez Ionesco, la pièce se termine par la mort du roi. Chez Abdel Sabour, nous avons la suite de la mort du roi et surtout le sort de la reine qui cherche à avoir un enfant.

« *Tout ce qui est présenté au spectateur sur scène est conçue comme un **signe*** » (PAVIS, 2002, p.318), cette importante déclaration de Patrice Pavis met en évidence l'importance du décor pour la sémiologie, conçue comme « *la science des **signes*** » (PAVIS, 2002, p.317). Le décor implique des signes connotatifs non négligeables.

Le décor des deux pièces se ressemble au début. Chez Ionesco le décor reste le même jusqu'à la fin de la pièce : la salle du

trône dans laquelle se trouvent les gens qui entourent le roi normalement.

Contrairement à Ionesco, le fait d'avoir deux actions qui se déroulent sur scène implique le changement du décor chez Abdel Sabour : la reine captive dans le château du roi trouvera sa liberté au bord du fleuve auprès du poète. Chez Abdel Sabour le décor change. Celui de l'acte I se compose de deux niveaux : au premier, se trouve la salle du trône, au second, les pièces royales où la reine est captivée dans l'une d'elle. Au début de la pièce, l'éclairage est fort au niveau du trône et les pièces du deuxième niveau sont obscures pour capter l'attention du spectateur sur le trône. Quand le roi monte pour voir la reine, le deuxième niveau s'éclaire, et la salle du trône devient obscure malgré la présence des gens de l'Etat, pour montrer qu'en dehors du roi, point d'existence.

Après la mort du roi, la reine qui était toujours emprisonnée dans le château trouve enfin sa liberté : le décor change pour devenir celui d'un endroit calme auprès d'un fleuve. Nous passons de la salle du trône (lieu clos) qui connote la prison dans laquelle la reine était enfermée vers les champs et le fleuve (lieu ouvert) où la reine se libère et trouve la paix.

Il est à noter qu'un même jeu de lumière est appliqué dans les deux pièces : les personnages et les objets marqués par l'éclairage disparaissent et l'obscurité règne sur scène. Chez Ionesco, la scène devient graduellement obscure jusqu'à ce qu'elle devienne complètement noire à la fin du spectacle. Chez Abdel Sabour, la lumière et l'obscurité s'intercalent au fur et à mesure selon la situation.

Le maquillage des trois femmes anonymes d'Abdel Sabour est «sauvage», comme celui des jongleurs. La musique ressemble à celle du cirque. Le son commence à s'élever à la fin du discours de la troisième femme pour annoncer le début du dialogue et de l'action au début des actes.

Tous les courtisans, sans exception, portent des vêtements bleus. Il est à signaler que parmi les symboles donnés à la couleur bleu est celui de la confiance (PASTOUREAU Michel, 2000, p.15). Ces gens auxquels le roi fait confiance sont en fait tous les mêmes. Ils ne portent rien qui les distingue les uns des autres. Pour le roi comme pour le peuple, ils sont tous pareils. Ils nous sont annoncés par leur métier inscrit sur une pancarte de tissu collée sur leur dos. A travers ces costumes, Abdel Sabour transmet au public sémiologiquement l'autorité et la tyrannie du roi sur ces courtisans. La même idée se trouve chez Ionesco, mais, elle est réalisée par une autre technique : il néglige les personnages par rapport au roi. Nous ne connaissons ni leurs rêves, ni leurs mentalités, ni leurs avènements ou leurs passés. Ils sont là pour le roi. Ils disparaissent petit à petit avec la disparition du roi.

Le roi d'Abdel Sabour décide d'aller voir la reine. Dès qu'il quitte la salle du trône, les lumières baissent pour montrer les gens de la cour comme des fantômes : ceci souligne leur vraie situation et leur insignifiance pour le roi qui se dirige vers la chambre de la reine. Elle a le visage pâle. Elle est couchée sur un lit dont les draps et les coussins sont gris. La lumière de sa chambre est faible. Le décor et l'éclairage vont de pair avec l'idée de la tristesse et du chagrin de la reine.

En entrant dans la chambre de la reine, le roi enlève une partie de ses vêtements : c'est comme pour commencer à montrer sa vraie faiblesse devant la reine. Le ton et le comportement du roi changent : Il est doux. La reine est froide. La musique, comme l'indique les didascalies, doit être douce pour aller de pair avec le comportement du roi. La sémiologie du théâtre s'intéresse au rapport de la mélodie utilisée sur scène avec l'intrigue. Dans cette scène ce rapport est confirmé.

Nous devons signaler que le fait qu'Abdel Sabour a donné au spectateur le choix entre trois fins possibles de la pièce, a impliqué trois fois le changement successif du décor : La première solution consistant à aller présenter une plainte «*aux juges du destin*²» "قضاة الاقدار" (Abdel Sabour, 2017, p.116) , nécessite un décor représentant un palais de justice avec la présence des juges injustes.

La deuxième solution consiste à attendre. Le rideau se ferme et s'ouvre après avoir changé le décor pour retrouver le premier décor qui est celui du palais mais cette fois-ci le château est plein «d'araignées» "لعشش العناكب" (Abdel Sabour, 2017, p. 125). La raison de la présence des araignées dans les deux pièces sera donnée ultérieurement. L'éclairage est faible, La musique accompagnatrice est celle des "hululements des hiboux" "ينعق اليبوم" (Abdel Sabour, 2017, p. 125).

Nous devons signaler que la présence des hululements n'est pas arbitraire, ils sont des éléments connotatifs importants du décor : ils sont un mauvais présage dans la tradition arabe. Ils sont liés aux «*pouvoirs des ténèbres*» (Tresidder Jack, 2004,

p.160). Les hiboux selon la mythologie ont le pouvoir et la capacité de «*voir dans le futur*» (Tresidder Jack, 2004, p.160). Pour le reste du décor, nous avons les nids des hiboux, et les acteurs doivent porter des barbes qui touchent la terre : les gens de l'Etat se réveillent, après plusieurs années de sommeil, en ayant des barbes très longues. Ils veulent absolument que la reine s'approche du roi pour le réveiller.

La troisième solution commence par le changement du décor : la reine sort avec le poète de leur caverne où ils vivent tranquillement.

Un élément connotatif important revient dans le décor de la salle du trône dans les deux pièces : la présence des araignées mentionnées à plusieurs reprises symbolise le lien entre elles et l'infini. Ceci est dû au fait que les araignées possèdent huit yeux et huit pattes. Le numéro huit, selon la numérologie, est le symbole de l'infini car le 8 couché en est le dessin (NOTTER François, 2018, p.35).

Nous devons signaler que le chiffre 8 apparaît à plusieurs reprises dans les dates importantes de la vie de Bérenger 1^{er} le roi des Lombards au X^e siècle, qui probablement a inspiré Ionesco. Il fut élu roi à Pavie le 6 janvier 888. Il a été vaincu l'année suivante par son adversaire nommé Guy Wido (duc de Spolète) élu roi à son tour le 16 février 889. Bérenger ne cesse de lutter pour récupérer le pouvoir. Il y parvint à plusieurs reprises, et revient sur le trône d'Italie en 898.

Notons également que l'araignée est associée aux cycles et au passage du temps. Pour les Indiens, elle était associée au terme

Maya, qui signifie sans limites. Ce terme décrit l'illusion naturelle des apparences, qui nous rappelle que les choses ne sont pas nécessairement ce qu'elles semblent être. Parmi les concepts qui lui sont associés figurent : le cycle, la renaissance, la mort et le destin «*Il est de mauvais augure de leur faire du mal. L'araignée qui descend le long de son fil présente une analogie symbolique avec des croyances antiques, selon lesquelles le Ciel déverse ses dons sur ceux qui le méritent*» (Tresidder Jack, 2004, p.66). Après tout ce qui précède, nous pensons que sa présence dans les deux pièces n'est pas arbitraire.

Il est intéressant de signaler que l'araignée est mentionnée dans la Bible. La «toile» de l'araignée n'est pas vraiment une toile, mais plutôt un filet. Le prophète Ésaïe rappelle que le fil de l'araignée, tout remarquable qu'il soit, ne peut pas devenir une toile, ni tissu ni vêtement. Ainsi, nous ne pouvons jamais rien faire de bien avec le mal (Esac, 59, 5-6). Job fait de la toile d'araignée le symbole de la fausse assurance de l'être humain qui s'enferme dans un piège invisible en pensant aller librement là où il veut (Job, 8, 14). Dans Le Coran, l'araignée est également citée dans la sourate "العنكبوت" «*L'Araignée*» et dont la toile est le symbole de la fragilité (verset 41)³. Toutes ces connotations riment parfaitement avec la vie et la fin des deux rois vivant dans l'illusion.

La sémiologie s'intéresse aux couleurs et à leurs valeurs connotatives. En principe, la couleur noire est consacrée à la mort or chose étonnante c'est le bleu qui est repris dans les deux

pièces. En effet, Ionesco termine sa pièce par le bleu. C'est la dernière couleur annoncée par le roi Béranger «*Bleu, bleu*» (Ionesco, 1991, p.163). Le bleu est aussi la couleur qui revient à plusieurs reprises dans *Après la mort du roi* : c'est la couleur des vêtements des gens de l'Etat qui entourent le roi. Ils sont tous vêtus de bleu. Il est à signaler que les vêtements du roi et des reines sont rouges chez Ionesco. C'est la couleur royale par excellence au Moyen Age : le manteau du roi est rouge «*Manteau de pourpre*» (Ionesco, 1991, p.31), «*mon manteau de pourpre*» (Ionesco, 1991, p.113), et le médecin «*est vêtu de rouge*» (Ionesco, 1991, p.46). Ce qui rime parfaitement avec le décor médiéval de la pièce.

En invoquant les couleurs de l'Etat, Abdel Sabour commence aussi par le bleu (Abdel Sabour, 2017, p.33). L'Historien rappelle au roi qu'il avait choisi depuis longtemps la couleur bleue comme une couleur officielle de l'Etat et du peuple en créant un slogan pour encourager le peuple à porter des vêtements bleus : «*Porte un vêtement bleu, tu seras proche de l'absolu*⁴»

"البس ثوبا أزرق"

تغدو اقرب للمطلق"

(Abdel Sabour, 2017, P.35)

Ensuite la reine citant la musique qu'elle aime, parle de la mélodie «*bleue*» (Abdel Sabour, 2017, P. 50). Elle est à l'opposé de la musique des marches des soldats, et de la musique de la danse préférée du roi. Le poète aussi a montré son

amour pour «*l'horizon bleu*» "الشاعر: الافق الازرق" (Abdel Sabour, 2017, p. 85) qui devient rose quand il est «*heureux*»

ليس بازرق دوما

(...)

حين يكون الافق سعيدا

يصبح ورديا

مثلك انت الان "

(Abdel Sabour, 2017,p.86)

Symboliquement, le bleu est la couleur de l'Eternel, de l'absolu : le ciel est bleu et la mer est bleue. Il symbolise aussi la paix, le calme et la sérénité (PASTOUREAU Michel, 2000, p. 35).

En creusant, nous avons découvert que Goethe qui s'opposait s'opposant aux théories de Newton, avait travaillé sur le rapport entre les formes géométriques et les couleurs. Il a lié le bleu au cercle. Il n'est pas arbitraire que cette couleur soit liée au cercle qui, lui aussi, symbolise l'Eternel. Ionesco a déclaré en souriant que son roi a disparu. Le bleu peut-il devenir la couleur du début du voyage serein de l'âme ?

Selon la chromothérapie, le bleu est utilisé pour résoudre les problèmes de la communication (NOTTER François, 2018, p.70). Il est toujours lié à la communication. Bérenger est-il parti vers un autre monde où il va apprendre un nouveau langage ?

Il est à noter que le chiffre trois a une importance dans *Après la mort du roi*. Nous avons **trois** actes, **trois** dames qui jouent le rôle du chœur de la pièce, la reine va sonner **trois** fois afin d'appeler les gens de la cour pour leur annoncer la mort du

roi, nous avons **trois** fins possibles suggérées par le dramaturge. En numérogie, le chiffre 3 symbolise la communication (NOTTER François, 2018, p.55). Il ressort de cette répétition que cette pièce est en quelque sorte «un dialogue direct» entre le dramaturge et le spectateur voire «une communication directe» entre le spectateur et la mort.

Les personnages : présence et absence des prénoms connotatifs

Le choix des prénoms chez Ionesco est minutieux. Très peu de recherches se sont intéressées à cette question. La sémiologie du théâtre a commencé à mettre en évidence l'importance de la question des connotations des noms donnés aux personnages des pièces de théâtre.

Chez Ionesco la plupart des personnages ont des prénoms connotatifs : le roi porte le nom de Bérenger I^{er}. Marguerite est la reine, la première épouse du roi. La reine Marie est la deuxième épouse. Juliette est la femme de ménage. Elle est en même temps l'infirmière, la cuisinière et la jardinière. Deux personnages ne portent pas de prénoms : le médecin (chirurgien, bactériologue et astrologue) et le garde.

Par contre, les personnages d'Abdel Sabour sont presque tous anonymes. Nous avons : le roi, le ministre, la reine, le poète, l'historien, le juge, le couturier et les trois dames qui font des répliques tout au long de la pièce. Le seul personnage portant un prénom est l'aboyeur Behlul qui bégaye tout le temps. Pour Abdel Sabour nous sommes tous des mortels, pourquoi donc avoir des noms qui nous distinguent ? A quoi

cela peut-il servir ? Nous sommes pareils devant la mort. *Le vrai roi* qui contrôle, qui dirige et qui a le dernier mot est «*la mort*» (Abdel Sabour, 2017, p.83)

Pourquoi le roi de Ionesco porte-t-il le nom de «*Bérenger 1^{er}*» ?

« *Bérenger* » est choisi comme prénom par Ionesco dans plusieurs pièces : Bérenger est un personnage secondaire dans *Tueur sans gages*. Bérenger est le personnage principal dans *Rhinocéros*. Bérenger 1^{er} est le roi dans *Le Roi se meurt*. Le prénom étymologiquement est d'origine germanique : provenant de *beran* qui signifie «*ours*» et de *gari* qui désigne «*lance de combat*». Le prénom connote le combattant ou le guerrier (TANET Chantal et HORDE Tristan, 2000, p.73). Tous les personnages précédents de ces pièces sont en train d'affronter ou de combattre une situation. Pour *Le Roi se meurt*, Bérenger 1^{er} affronte sa peur, sa disparition ou sa mort.

Historiquement, le nom de Bérenger 1^{er} fut porté une seule fois dans l'Histoire de l'Europe par un empereur italien au X^e siècle (Bérenger 1^{er} de Frioul). Ce roi d'Italie, devenant empereur de l'occident, a épousé, aussi, successivement deux reines : Bertilla puis Anna. Après plusieurs combats, il a perdu sa dernière bataille et mourut assassiné par un vassal à Vérone le 7 avril 924. Nous pensons que l'analogie n'est pas arbitraire. Ce choix de Ionesco est révélateur : son roi aussi a perdu sa bataille devant la mort. A Rome, Bérenger de Frioul avait été couronné empereur des Romains par le pape Jean X qui espère son aide contre les attaques des musulmans. Toutefois le nouvel empereur perd ses combats et retourne dans le nord de l'Italie, abandonnant le Pape à ses propres forces. Ce « titre impérial »

n'apporte pas de prestige particulier à Bérenger et après sa mort, le titre d'empereur a disparu jusqu'au couronnement de Otton 1^{er} en 962. Le titre du roi Bérenger de Ionesco ne lui a pas non plus donné de prestige particulier devant la mort.

Trois reines uniques

Dans *Le Roi se meurt*, Bérenger Ier a deux épouses. Une question doit se poser : comment peut-on avoir deux épouses dans une pièce qui s'adresse essentiellement à un public occidental marqué par le rejet de la polygamie ? Tandis que dans *Après la mort du roi*, le roi n'a qu'une seule épouse qu'il adore. Cette pièce est adressée essentiellement à un public arabe, oriental, venant d'une société qui tolère la polygamie. Une seule épouse chez Abdel Sabour et deux épouses chez Ionesco. Pourquoi deux reines ? Pourquoi une seule reine ?

Les deux reines de Ionesco représentent : la conscience ou la raison incarnée par la reine Margueritte ; les sentiments et la passion caractérisent la reine Marie. Ces deux reines symbolisent les différents sentiments et les comportements contradictoires de l'être humain face à la mort : d'une part, il l'accepte par sa raison ; d'autre part, il le nie tout en s'attachant à la vie par sa passion. La reine chez Abdel Sabour symbolise : la vie, la patrie ou l'Egypte. Par conséquent, nous n'avons qu'une seule reine : le code social a cédé la place au symbolisme.

Dans *Le Roi se meurt* les deux reines ont deux prénoms connotatifs. Le deuxième prénom qui figure après le nom du roi

est celui de Marguerite. Etymologiquement, il vient du latin *margarita* ou du grec *margaritès*. Ces deux termes désignent «perle» ou «pureté». Devenu un prénom, il est introduit au 1er siècle à Rome (DAUZAT Albert, 1951, p.416). Elle est l'épouse clairvoyante qui raisonne même si parfois elle est blessante et choquante par ses déclarations. Elle voit distinctement la situation, loin des émotions. La pureté du prénom connote la pureté d'esprit qui n'est pas affecté par les émotions. Elle symbolise la raison : elle rappelle toujours au roi son triste sort afin d'arriver à le mieux préparer. Son caractère est froid mais lucide. C'est elle qui accompagne Bérenger jusqu'au bout de son chemin tout en luttant contre ses caprices et sa volonté de vivre « *Je suis la reine-à-tout-faire* » (IONESCO, 1991, p.157). Elle s'oppose aux espérances chimériques de Marie qui fait croire au roi qu'il peut échapper à la mort.

Le troisième prénom connotatif du *Roi se meurt* est celui de «Marie». Elle est la deuxième épouse du roi. Marie est un prénom d'origine hébraïque ou égyptienne. La plupart des dictionnaires des prénoms ne se sont pas mis d'accord sur son origine. Si on le considère comme un dérivé du prénom hébraïque Miryam, il désigne «*goutte de mer*» ou «*goutte d'eau*». S'il est dérivé de l'égyptien ancien *mrit* ou *merit*, il signifie «*aimée*» (DAUZAT Albert, 1951, p.417).

Si nous optons pour le deuxième sens du prénom, la raison du choix de Ionesco paraît claire : elle est la bien aimée du roi, son épouse préférée. Le sens de «*goutte d'eau*» rime parfaitement avec l'idée de vie. Marie représente la vie pour le roi. Elle est la source principale de la vie. En décrivant sa situation, elle déclare : «*C'est moi qui te fais vivre. Je te fais vivre, tu me fais vivre.*» (Ionesco, 1991, p. 147) Elle est aussi la

vie avec toutes ses émotions : joie, tristesse, peur, chagrin, inquiétude. Ainsi est-elle toujours en conflit avec la reine Marguerite. Nous proposons une troisième interprétation du choix du prénom Marie par Ionesco. La Sainte Vierge est la mère de Jésus. Pour les chrétiens, elle est de même leur mère. Elle est *la mère*. Le comportement sentimental de Marie vis-à-vis de Bérenger nous rappelle le comportement d'une mère douce et tendre qui essaye de consoler son enfant. Le roi en s'adressant à la reine Marie déclare : « *Je veux être un bébé, tu seras ma mère.* » (Ionesco, 1991, p. 96).

Ce prénom est toujours lié au «bleu» et au saphir. Cette pierre précieuse symbolise : la confiance. Nous voulons signaler que les Iraniens appellent Marie par « *le pont de turquoise* » parce qu'elle est le lien entre la terre et le ciel (PASTOUREAU Michel, 2000, p.70). Peut-être la déclaration finale du Roi Bérenger « *Bleu, bleu* » est en rapport avec cette dernière interprétation de Marie : le roi est sur le pont qui lie le ciel et la terre.

La reine anonyme d'Abdel Sabour a un comportement tout à fait différent de celui des deux reines de Ionesco. La réaction de la reine devant la mort du roi est surprenante. Elle est nonchalante, froide et sans émotion. C'est comme si rien n'est arrivé. C'est le ministre qui essaye de sauver le roi en retirant l'oiseau noir de son corps. C'est une reine triste qui cherche à avoir un enfant. L'enfant symbolisant l'espoir, elle n'arrive pas à l'avoir parce qu'elle est toujours enclée dans le passé comme elle l'a déclaré et dans «*les ténèbres noirs du non-sens*»

"فى ظلمات اللامعنى السوداء"

(Abdel Sabour, 2017,p.104)

Elle est contente après la mort du roi, parce qu'elle espère avoir un enfant. L'interprétation politique de la pièce s'impose : dans les écrits d'Abdel Sabour, la reine symbolise toujours l'Egypte. Nous pensons que pour *Après la mort du roi*, nous avons au moins deux interprétations parallèles de la pièce. La première est d'ordre psychologique : la réaction de l'être humain et de tous ceux qui l'entourent face à la mort ; la deuxième est politique : la patrie qui essaye de se libérer d'un tyran qui incarne la mort, l'injustice et le passé. Afin de se libérer, il faut penser à l'avenir personnifié par l'idée d'avoir un enfant.

La reine d'Abdel Sabour trouve enfin sa paix et sa liberté auprès du fleuve qui peut être le Nil. Mais pourquoi trouve-t-elle sa liberté auprès du Nil? Cela nous rappelle la célèbre *Légende d'Osiris* (Rachet Guy, 1998, p.193) dans laquelle Osiris a posé cette question à Amon : comment puis-je protéger l'Egypte des trois maux qui mènent à la disparition d'un pays : l'analphabétisme, la pauvreté et les maladies. Amon lui a répondu : tu n'as qu'une seule solution : Le Nil. Tout d'abord, à l'aide des papyrus, nous apprenons aux gens à lire et à écrire. Ensuite, l'eau est la première source d'hygiène qui diminue les risques des maladies. Enfin nous pouvons cultiver des plantes qui servent comme médicaments au peuple. Donc, grâce au Nil les gens peuvent boire, manger et construire leurs maisons : ils ne seront jamais pauvres. C'est le Nil qui garantit la présence éternelle de l'Egypte.

Il est à signaler que lorsque la reine quitte le palais pour aller s'installer au bord du fleuve auprès du poète, les gens de la cour vont poser la question au roi qui est mort : voulez-vous la reine auprès de vous ? Cette question absurde posée à un mort incarne l'incapacité des gens de la cour à prendre n'importe quelle décision loin du roi, même après sa mort. Ils vont entendre une voix qui leur demande de ramener la reine auprès du roi. Cette voix ne vient pas du cadavre du roi mais elle vient du microphone placé au fond du théâtre. Certaines critiques trouvent que ce micro connote les gens de la cour qui falsifient la réalité selon leurs grés.

Le comportement de la reine d'Abdel Sabour rassemble les deux caractères des deux reines d'Ionesco : d'une part elle est rude, clairvoyante, dure et tranchante comme Marguerite vis-à-vis du roi, d'autre part, elle est tendre, douce et sentimentale comme Marie lorsqu'elle est auprès du poète. Les deux dramaturges ont présenté les deux faces de l'être humain. L'un à travers deux reines et l'autre à travers une seule reine.

Des personnages secondaires mais importants

Dans les deux pièces, nous avons des personnages de second plan qui ont joué des rôles fondamentaux. Parfois leurs rôles se rapprochent dans les deux pièces.

Dans *Le Roi se meurt*, le premier personnage qui apparaît sur scène, après le roi et les deux reines et qui occupe l'espace scénique par ses répliques est Juliette. Elle est la femme de ménage du palais, l'infirmière, la jardinière et la cuisinière. Elle travaille toujours sans relâche. Toutes les études faites sur cette pièce s'accordent à voir en elle le peuple. Elle raconte sa vie au

roi qui fait semblant de l'écouter. Il ne s'intéresse pas vraiment à ce qu'elle dit. Ce qui est significatif : l'homme au pouvoir n'écoute pas *vraiment* le peuple.

Comme le garde, Juliette ne répond plus aux ordres du roi qui perd ainsi petit à petit son pouvoir.

Une question à laquelle les recherches précédentes ne se sont pas intéressées se pose : pourquoi « Juliette » est-elle choisie comme prénom du personnage qui représente le peuple ? C'est un prénom latin qui vient de Iulius (famille de Iule, descendant d'Énée, prince légendaire de Troie). Il devient populaire grâce à la sainte Juliette qui est un martyr célèbre du IV^e siècle (TANET Chantal et HORDE Tristan, 2000, p.264). Le choix de ce prénom va en parallèle avec le choix du décor de la pièce qui date de cette époque. A la Renaissance, ce prénom devient plus répandu, particulièrement en France et en Angleterre : le succès de la pièce "Roméo et Juliette", jouée à Londres en 1595 en témoigne. Grâce à cette pièce, Juliette devient le symbole de la passion féminine et de l'amour inconditionnel. Il se peut que Juliette de Ionesco symbolise le peuple aimé par le roi (ou le pouvoir) même s'il ne lui accorde pas la moindre importance. Il faut signaler que Shakespeare est le seul dramaturge mentionné dans *Le Roi se meurt*. Le garde en parlant du roi annonce qu'« *il a écrit des tragédies, des comédies sous le pseudonyme de Shakespeare.*

Juliette : C'était donc lui Shakespeare.» (Ionesco, 1991, p.136)

Le fait que Ionesco fait appel à un grand dramaturge comme Shakespeare n'est pas gratuit. Dans le domaine théâtral, Shakespeare est considéré comme le maître du théâtre, le

créateur de la forme complète de la tragédie que ses successeurs ont essayé d'imiter. Peut-être Ionesco par le fait de mentionner Shakespeare a voulu nous transmettre ce message : la mort est la tragédie la plus importante et la plus complète de l'être humain.

Le garde est un personnage anonyme, réduit à ses fonctions et fait partie de l'armée. Il symbolise la force et la puissance du royaume. Il ne répond plus aux ordres du roi : le roi n'a plus de pouvoir militaire, n'a plus d'influence et il perd son royaume, son existence. C'est un personnage qui n'a pas de caractère. Il annonce juste le bulletin de santé du roi à chaque étape de l'agonie de Bérenger. Il ne fait que répéter ce que disent les autres personnages.

L'aboyeur d'Abdel Sabour joue le même rôle du garde de Ionesco : les deux personnages annoncent l'arrivée du roi, de la reine et répètent les répliques du roi. Il est intéressant de constater que l'aboyeur est le seul personnage portant un prénom dans la pièce : Bēylul (Behlul) (nom turc porté autrefois par les nobles turcs. Arrivant en Egypte le nom prend la connotation d'un idiot ou d'un jongleur). Le choix d'un nom turc pour l'aboyeur du roi rime avec la connotation politique de la pièce. C'est un nom qui nous rappelle l'occupation turque de l'Egypte. La présentation, les décisions et les déclarations du roi injuste sont répétées par l'aboyeur qui nous rappelle par son nom l'occupant. Il se peut que Abdel Sabour a voulu nous transmettre ce message : un dictateur et un occupant sont les mêmes, ils représentent les deux faces d'une même monnaie. Tandis que chez Ionesco, le garde ne porte pas de nom, ne possède pas de caractéristique physique qui le distingue, Bēylul est un nain

bossu. Cette description incarne la laideur de l'aboyeur qui répète ce que le roi annonce. Sa voix, aussi, a toujours un écho. C'est pour montrer qu'il est l'écho du roi dictateur et laid. La petitesse de sa taille peut incarner la bassesse de sa situation et de son rang. Par analogie, il connote la bassesse des décisions et de la parole du roi qui va lui offrir une de ses courtisanes. L'aboyeur lui annonce que même si elle devient sa femme, le roi peut toujours lui faire l'amour quand il voudra (Abdel Sabour, 2017, p.25). Heureux, le roi donne l'ordre au juge d'écrire le contrat de mariage. Le juge lui rappelle qu'il avait dicté auparavant une loi exigeant que les contrats de mariages soient rédigés uniquement par la cour de justice. Le roi lui répond : « *l'Etat c'est moi* » "انا الدولة" (Abdel Sabour, 2017, p.26). Le juge trouve que le roi a raison et il exécute l'ordre. Nous trouvons la même idée avec les mêmes termes chez Ionesco, le roi annonce : « *Mais, l'Etat, c'est moi* » (Ionesco, 1991, p.95) (Cela nous rappelle la célèbre citation de Louis XIV).

Avant de quitter la salle, le roi trouve que l'aboyeur est laid et petit de taille, tandis que la courtisane est belle et élancée. Il donne alors l'ordre au juge de les divorcer et de marier la dame au couturier qui est plus grand de taille que l'aboyeur. L'absurdité de cette scène est saisissante : pour le roi, les gens se marient selon leur taille parce qu'il aime « *l'esthétique et l'harmonie* ». Le roi ajoute que l'aboyeur ne sait pas ce que veut dire : être courageux.

Le dernier personnage secondaire chez Ionesco est le médecin. Il est aussi l'astrologue de l'État. Comme le garde, il est également anonyme. Il représente la conscience collective et

objective, selon Ionesco. Marguerite est toujours accompagnée du médecin qui boitait. Le médecin est un savant, il est donc du côté de la raison incarnée par la reine Marguerite. Le médecin boitait peut-être pour prouver que toute science est incomplète, seul Dieu est tout puissant. Il boitait afin de connoter l'impossibilité de cerner tous les maux, la médecine restera boiteuse jusqu'à la fin des jours.

Il est à ajouter que le médecin a joué un rôle important : il a essayé d'alléger la situation et les paroles fortes du roi à la fin de la pièce, ces paroles qui ressemblent à celles d'un philosophe ou d'un Soufi (Marie a déjà parlé de Soufi au début de la pièce.)
«Le Roi : J'ai un miroir dans mes entrailles, tout se reflète, je vois de mieux en mieux, je vois le monde, je vois la vie qui s'en va. (...) je me vois. Derrière toute chose, je suis. Plus que moi partout. Je suis la terre, je suis le ciel, je suis le vent, je suis le feu. Suis-je dans tous les miroirs ou bien suis-je le miroir de tout ?

Le Médecin : maladie psychologique bien connue : narcissisme.

Le Roi : Il n'y a pas de chemin.» (Ionesco, 1991, p.154)

En se retirant, le médecin a eu exactement le même comportement des personnages de Abdel Sabour *«Le Médecin se retire... comme une marionnette»* (Ionesco, 1991, p.156)

Le ministre dans la pièce d'Abdel Sabour incarne le caractère d'un diplomate. Il refuse de donner au roi une réponse tranchante, et se contente du fait de se taire même si cela ne plait pas au roi. Il arrive toujours à s'échapper de la mort grâce à ce comportement neutre. Pour pouvoir vivre sous le régime d'un dictateur, il faut garder le silence.

Le couturier d'Abdel Sabour offre au Roi un beau tissu blanc. Dès son arrivée sur scène, il ne fait que flatter le roi. Il annonce qu'il ne croit pas ses yeux d'être en face du roi. Alors ce dernier lui ordonne de se gifler pour être sûr qu'il est en face de lui, et qu'il ne fait pas un beau rêve. Le couturier s'approche du roi en lui demandant de le gifler parce que «*C'est un honneur*» "مولای اکرم هذا الخد" (Abdel Sabour, 2017, p.29). Le roi dans un discours symbolique lui annonce qu'il n'aime pas gifler un visage déjà giflé plusieurs fois, et qu'il comprend bien qu'il a deux *faces* et que les deux sont laides.

"المالك: لا یغرینی وجهک, بل وجهک
لک وجه تبدیه, و وجه تخفیه
و کلا الوجهین دمیم متجدد
لا یرضی لی خلقی أن أصفع وجهها
مرنت ناحیتاه علی الصفع"

(Abdel Sabour, 2017, p.29)

Le couturier exerce un deuxième métier : il ramène au roi les filles vierges du royaume pour qu'il ait avec elles leur premier rapport sexuel (Abdel Sabour, 2017, p.32).

Le roi discute avec le couturier le changement de la couleur officielle de l'Etat. Il prend l'avis de son ministre à propos des boutons de son costume. Le ministre refuse de donner une réponse tranchante en disant au roi que c'est au roi de décider et de choisir, mais le roi n'est pas satisfait de cette réponse. Il demande à son ministre de lui rappeler de lui donner l'ordre de se suicider. Le ministre lui répond qu'il allait le faire. Par contre,

le couturier lui donne son avis. Le roi donne l'ordre tout de suite de lui couper la tête, parce qu'il a proposé la couleur dorée pour son costume, alors que le roi pensait plutôt à la couleur argentée. Le couturier fait les gestes d'un jongleur à cause de sa peur. Il demande au roi de rire de ses gestes et de ne pas lui couper la tête. Ensuite il s'est rendu compte qu'il n'a pas demandé la raison de sa condamnation. Le roi lui répond qu'il va lui couper la tête pour une raison d'Etat : la couleur et le modèle qu'il a proposé au roi sont plus jolis que ceux choisis par ce dernier. Il ne veut pas que le couturier raconte au gens de l'Etat et surtout à sa femme, qui peut aller à son tour raconter à toutes les femmes du pays, que l'avis de son mari est meilleur que celui du roi. Le roi ordonne donc de prendre le modèle du couturier et de lui couper la tête. Nous signalons que cette idée est présente brièvement chez Ionesco : les gens meurent soit disant pour *une raison d'Etat*.

« *Le Garde : Il faisait couper des têtes. (...) C'était pour le salut public.*

Le Médecin : Résultat : nous sommes entourés d'ennemis»
(Ionesco, 1991, p.141)

Le couturier promet alors au roi de ne jamais rien raconter de ce qui est arrivé. Il ajoute qu'il vivra comme un muet. A ce moment-là, le roi a eu cette idée : il a donné l'ordre de lui couper la langue pour sauver sa vie. Le roi est satisfait de sa décision. Il trouve qu'il est miséricordieux, et annonce fièrement que c'est Dieu qui lui a inspiré cette idée, et que le fait de diriger un Etat est un travail fatigant ! (Abdel Sabour, 2017, p.41)

La présence du couturier prouve la bassesse, l'injustice et la tyrannie du roi. Mais le couturier aura un autre rôle important : à l'acte II, au moment où la reine est en train de parler avec le poète de l'importance du « mot », de sa valeur et comment le mot peut tout changer (ce qui nous rappelle les mêmes idées d'*Al Halage* de Abdel Sabour), le couturier arrive. Il fait signe à la reine qu'il veut l'accompagner. Quand la reine lui pose la question pourquoi il ne parle pas, le poète lui annonce qu'on lui a coupé la langue. Cette apparition du couturier au moment où ils sont en train de discuter l'importance du mot et de la parole n'est pas arbitraire. Ceci peut connoter la peur des dictateurs du « mot » et de son pouvoir contrairement, à ce que le poète pense : il ne peut rien changer car il ne possède que les mots. A notre avis, l'arrivée du couturier sur scène à ce moment détruit l'hypothèse du poète. Le roi lui avait coupé la langue parce qu'il a eu peur de ce qu'il peut raconter, de *ces mots* que sa femme pourrait divulguer auprès du peuple.

Le juge dans *Après la mort du roi* est injuste. Il crée des lois dans l'intérêt du roi, et conclut des mariages et des divorces absurdes décidés par le roi. Le juge est un personnage clé du théâtre d'Abdel Sabour. Il est présent dans sa pièce *Al Halage* : il va mener à la condamnation d'Al Halage après avoir cru aux paroles d'Abou Omar (le porte-parole du pouvoir). Ibn Sarige, l'homme cultivé, va essayer de dire la vérité pour sauver Al Halage, mais en vain.

Le fouetteur symbolisant la force corporelle est détesté par le poète (incarnant la force spirituelle). Ce personnage, qui accomplit toutes les missions qui lui ont été assignées par le roi, est haï par les autres personnages. Il a coupé la langue du

couturier. Quand la voix du roi annonce qu'il désire le retour de la reine qui est partie avec le poète, le fouetteur annonce qu'il prend la responsabilité de la ramener, même s'il n'est pas convaincu par tout ce qui se passe, et même si elle refuse.

Le conflit entre le poète et le fouetteur est toujours présent tout au long de la pièce. Le poète crée des mélodies mélancoliques à l'aide de sa flute. Cet instrument de musique a une double fonction dans la pièce : d'une part, créer une mélodie triste qui va de pair avec la situation du poète en tant qu'amant de la reine incapable de changer sa situation ; d'autre part, il montre l'opposition flagrante entre la sérénité et la beauté de la musique, et la mentalité du fouetteur qui est incapable de comprendre ou de sentir cette beauté. Il trouve que cette musique ressemble à celle du cafard. Cela nous rappelle le juge d'*Al Halage* qui a annoncé la condamnation de ce dernier parce qu'il n'a pas saisi ses idées. Cette flute va se transformer en épée quand le poète va l'enfoncer dans l'œil du fouetteur qui commence à saigner. Cet œil qui ne voit pas clairement la situation est brisé par la flute du poète. La reine est contente : enfin le poète a pris position et a agi. Le fouetteur sort son épée. Il fait des gestes incontrôlables. A la fin le fouetteur est tué par le poète. Il faut signaler qu'Abdel Sabour rêve d'une « *force clairvoyante* » "القوة المبصرة" (Abdel Sabour, 1986, p.870) dans toutes ses pièces. L'épée du fouetteur symbolise la tyrannie aveugle. Al Halage lui aussi a rêvé de « *l'épée clairvoyante* » "السيف المبصر" (Abdel Sabour, 1986, p.870), dans *La princesse attend* nous trouvons la célèbre chanson du poignard qui prône la même idée. Dans *Laila et le fou*, nous avons la statue d'Al Harawa qui est le symbole du savoir et de la culture qui triomphent sur la violence et la tyrannie.

Durant leur combat, la reine ne cesse de soutenir le poète. C'est le conflit entre la violence et l'esprit qui peut marquer le sort ou l'avenir du pays. La reine a déjà déclaré que celui qui va lui faire un enfant doit savoir comment « *battre avec la flute et chanter avec l'épée* ».

"يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل"

بالمزمار

و يغنى بالسيف"

(Abdel Sabour, 2017, p.108)

Le poète s'est transformé d'une personne passive en personne active. La sémiologie nous invite toujours à suivre la transformation symbolique des personnages ou l'évolution symbolique des objets et des actes. La flute s'est transformée d'un objet qui connote la douceur et la fragilité du poète en une épée. Le poète l'appelle « *La flute chevalière* » "المزمار"
"الفارس" (Abdel Sabour, 2017, p.108)

et la reine l'appelle « *La flute amoureuse* » "المزمار العاشق"
(Abdel Sabour, 2017, p.108)

Dans *Laila et le fou*, nous avons presque la même idée : « *Après moi, viendra celui qui chantera avec l'épée* »

يأتي من بعدى من يغنى بالسيف"

(Abdel Sabour, 1986, p.802)

La question de l'enfant dans les deux pièces

Symboliquement, tout dictateur ne peut donner ou offrir un bel avenir à son pays. Cette situation nous rappelle celle de la princesse d'Abdel Sabour dans *La princesse attend* quand elle

déclare aussi qu'elle attend le fait d'avoir un enfant « un avenir ».

Chez les deux dramaturges se trouve un écart entre l'image que le roi veut toujours donner de lui-même, et sa vraie condition. C'est l'écart entre l'être et le paraître d'un tyran : il est l'homme fort, puissant et vainqueur, qui ne perd jamais ses combats. Ionesco a repris cette idée à plusieurs reprises :

« *Le Roi : Les Rois devraient être immortels.*

Marguerite : Ils ont une immortalité provisoire» (Ionesco, 1991, p.77)

Les dictateurs n'ont en fait qu'une force illusoire ou une immortalité provisoire. Cette force est fallacieuse : ils ne sont ni justes, ni tolérants, ni miséricordieux comme ils prétendent. Ils sont, en fait, faibles car leur royaume est bâti sur une injustice qui n'offre pas un bel avenir, un « enfant » au pays. Le roi d'Abdel Sabour veut apprendre à son enfant fictif comment devenir un souverain, un tyran ; tandis que la reine veut lui apprendre la poésie et la culture. Nous découvrons à la fin que ce qui se trouve auprès de la reine sur le lit n'est qu'un morceau de tissu « *l'enfant imaginaire* » "الطفل الوهمي" (Abdel Sabour, 2017, p.52) ou encore « *l'enfant du désespoir* » "طفل من يأس" (Abdel Sabour, 2017, p.52)

La reine a décrit cet enfant d'une manière précise et poétique. Elle affirme au roi qu'ils n'auront pas d'enfant et que son « *lit est vide et que tous ce qui bougent sont les extrémités de la chimère* »

"الملكة: الطفل...!"

انك تدري أنا لا نملك طفلا

انظر.. هذا فراشي خال لا تتحرك فيه الا

أطراف الوهم.."

(Abdel Sabour, 2017, p.52)

Les deux rois n'ont pas d'héritier. Mais chacun des deux dramaturges a repris cette idée d'une manière originale et unique. Chez les deux auteurs, l'enfant, qui connote l'avenir et l'espoir, est absent jusqu'à la fin de la pièce. Un dictateur ne s'intéresse qu'à ses propres intérêts. L'espoir et l'avenir du peuple ne le préoccupe pas. Chez Ionesco, le problème de stérilité est évoqué dans le royaume :

«*Le médecin : La natalité est réduite à zéro.*

Juliette : Pas une salade ne pousse, pas une herbe.

Marguerite, au Roi : la stérilité absolue, à cause de toi.

Marie : Je ne veux pas qu'on l'accable.» (Ionesco, 1991, p.97)

Même les enfants présents, sont des handicapés «*Le Médecin : A l'école, il n'y a plus que quelques enfants goitreux, débiles mentaux congénitaux, des mongoliens, des hydrocéphales.*» (Ionesco, 1991, p.57). C'est l'avenir du royaume. C'est la seule fois qu'on mentionne le terme «*enfants*» dans la pièce.

L'idée que la mort du dictateur peut faire revivre le pays est aussi présente chez Abdel Sabour. A la fin de la pièce quand le ministre pose la question à la reine : «*Est-ce l'enfant du roi dormant ?*», elle lui répond : «*C'est l'enfant du fleuve éternel.*»

"الوزير: طفل الملك الراقد؟"

الملكة: بل طفل النهر الخالد "

(Abdel Sabour, 2017, p.133)

Le juge déclare à la reine qu'il ne voit pas d'enfant. La reine lui répond qu'elle est « *sûre qu'un jour, il viendra. Le futur accomplit toujours ses promesses.* »

"القاضي: لا أبصر طفلا يا مولاتي
الملكة: لا بد سيأتي
المستقبل لا يخلف وعده "

(Abdel Sabour, 2017, p.134)

Le comportement des deux rois est infantile. Chez Ionesco, Bérenger devient un enfant face à la mort : « *Marie : Il est comme un petit enfant. Il est redevenu un petit enfant.* » (Ionesco, 1991, p.89). Le roi, en décrivant sa situation annonce : « *Je suis comme un écolier qui se présente à l'examen sans avoir fait ses devoirs. Sans avoir préparé sa leçon...* » (Ionesco, 1991, p81). Marguerite lui répond « *Tu passeras l'examen. Il n'y a pas de redoublants.* » (Ionesco, 1991, p.82)

Chez Abdel Sabour, le roi est aussi comme un enfant auprès de la reine : sa voix devient «*douce*» comme la décrit la didascalie :

"يتغير صوته الذي عرفناه في المشهد السابق الى صوت رقيق ودود "

(Abdel Sabour, 2017, p.43)

Conclusion

L'espace scénique et la mise en scène des deux pièces ont tenté de « *dire* » l'indicible : décrire le sentiment de la disparition en nous transmettant la forme ou l'image du néant difficile à imaginer.

A travers l'analyse des deux pièces, nous avons montré les points communs concernant les éléments connotatifs récidifs. Nous avons souligné ce qui distingue la mise en scène de chaque pièce. Il est important de montrer que les dramaturges ont réussi à nous transmettre les mêmes sentiments : l'angoisse et l'inquiétude qui nous mènent à une réflexion importante sur notre vie passée et sur notre disparition jamais préparée.

La sémiologie théâtrale nous a aidée à dégager les éléments qui mènent à transmettre les messages scéniques des deux dramaturges. Cette recherche montre que chaque élément connotatif, utilisé dans les pièces étudiées, traitant la question de la mort, est révélateur. Il est évident que chaque dramaturge a son point de vue et son message à transmettre. Toutefois, il est à constater que plusieurs éléments connotatifs se trouvent à la fois dans les pièces : le bleu, les araignées, etc. Ceci montre que face à un thème universel comme la mort, l'être humain s'exprime avec *le même langage* pour révéler sa crainte et sa détresse.

Notes

1 A voir notre recherche : TAYEL Noha, 2020, *La mort du Roi sur la scène de l'absurde chez E.Ionesco et S.Abdel Sabour*,

مجلة كلية الآداب للغويات و الثقافات المقارنة (كلية الآداب , جامعة الفيوم), مجلد 12, عدد 1
1609-1573

2 Toutes les citations sont traduites par nous-même.

3 القرآن الكريم: « ان اوهن البيوت لببيت العنكبوت لو كانوا يعلمون " سورة العنكبوت الاية 41

4 Ensuite, l'Historien rappelle au Roi les autres couleurs qu'il avait choisi autrefois à son peuple juste pour les obliger à porter ce qu'il veut en se montrant un roi démocrate. Des slogans étaient bien choisis pour qu'ils riment avec les couleurs de son choix. : « *Porte un vêtement blanc, ton cœur deviendra blanc* » ou encore « *Porte un vêtement marron, tu deviendras un patriotique* » (Vous excusez le manque de rime).

"البس ثوبا أبيض

يغدو قلبك أبيض"

(Abdel Sabour, 2017, p.33)

"البس ثوبا بنيا

تصبح رجلا وطنيا"

(Abdel Sabour, 2017, p.34)

Bibliographie

Corpus

IONESCO Eugène, avril 1991, *Le Roi se meurt*, Paris, classique Larousse

صلاح عبد الصبور, 2017 *بعد ان يموت الملك*, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب

Œuvre littéraire

صلاح عبد الصبور, 1986 *الاعمال الكاملة*, بيروت, دار العودة

Ouvrages généraux

NOTTER François, 13 septembre 2018, *Entrez dans l'Univers de la numérogie humaniste*, Paris, Edition de Vecchi,.

PASTOUREAU Michel, 2000, *Bleu, histoire d'une couleur*, Seuil, Baume-les-Dames.

TRESIDDER Jack, 2004, *1001 symboles*, Italy, Editions France loisirs

Œuvres de sémiologie théâtrale

د. أحمد مجاهد, 2016 مسرح صلاح عبد الصبور (قراءة سيميولوجية) القاهرة,
الهيئة المصرية العامة للكتاب

KOWZAN Tadeusz, 1992, *Spectacle et signification*, Québec, Les Editions Balzac

KOWZAN Tadeusz, 30 juin 2005 *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin

KOWZAN Tadeusz, 2006, *Théâtre miroir Metathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*, France, L'Harmattan

PAVIS Patrice, 1976, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec, Les presses de l'Université du Québec

PAVIS Patrice, 1^{er} septembre 2000, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Lille, Presse Universitaire de Septentrion

PERA RIZZO Eraldo, 2006, *Comédien et distanciation*, France, L'Harmattan

Articles

TAYEL Noha, 2020, *La mort du Roi sur la scène de l'absurde chez E.Ionesco et S.Abdel Sabour*,

مجلة كلية الاداب للغويات و الثقافات المقارنة (كلية الاداب , جامعة الفيوم), مجلد
1573-1609, 12 عدد 1
سعيد الوكيل, فبراير 1999, الحلاج, *جبل التضحية و العشق*, مجلة سطور,
العدد 27, القاهرة.
عصام بهي, اكتوبر 1981, *استلهام التراث الشعبي و الاسطوري في مسرح
صلاح عبد الصبور*, مجلة فصول, المجلد الثاني, العدد الأول
ماهر شفيق فريد, اكتوبر 1981, *مسرح صلاح عبد الصبور: ملاحظات حول
المعنى و المبنى*, مجلة فصول, المجلد الثاني, العدد الأول
محمد اسماعيل بصل, تشرين الأول 1993, *نحو علم دلالة مسرحي*, مجلة
الموقف الأدبي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, العدد 270, السنة الثالثة و
العشرون, دمشق.

Dictionnaires

DAUZAT Albert, 1951, *Dictionnaire étymologique des noms
de famille et prénoms de France*, Paris, Librairie Larousse

PAVIS Patrice, 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand
Colin

PAVIS Patrice, 2014, *Dictionnaire de la performance et du
théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin

RACHET Guy, avril 1998, *Dictionnaire de la civilisation
égyptienne*, Paris, Larousse

TANET Chantal et HORDE Tristan, octobre 2000, *Dictionnaire
des prénoms*, Paris, Larousse