

## ***Les représentations sociales de la symbolique animalière dans le théâtre ionescien et son adaptation au théâtre algérien***

***Roiya Khireddine***

***Université de Batna***

### **Résumé:**

L'interprétation de la symbolique animalière des deux pièces théâtrales que sont *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco ainsi que son adaptation transculturelle *Rdjal ya h'lalef* du dramaturge algérien Omar Fetmouche, amène ce propos à s'interroger sur les représentations sociales de leur dialectique fantastique.

L'hypothèse est que le procédé de métamorphose opérant dans ces œuvres travesti, par effet d'encodage social, des tendances contestataires.

### **المختص:**

يهدف هذا العمل إلى إبراز التمثيل الاجتماعي الذي تعكسه جدلية الأعمال الدرامية التالية : "الخرتيت" للكاتب المسرحي أوجين يونسكو واقتباسها "رجال يا حلالف" للكاتب عمر فطموش، وللقيام بهذا نعتمد على تفسير الرمزية التي تتخذ الحيوان نمطا ومثالا .

والفرضية هي أن تأويل الدلالة الخاصة بعملية التحول الموجودة في هذه المسرحيات تنظر في نقد المجتمع.

## Introduction :

L'objet du présent propos tend à s'interroger sur la socialité<sup>1</sup> des rapports dramaturgiques et symboliques qu'entretiennent deux pièces théâtrales du XX siècle. La première étant *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco montée et mise en scène à Paris en 1959 ; la seconde, *Rdjal ya h'lalef*<sup>2</sup> du dramaturge algérien Omar Fetmouche, créée au théâtre régional de Béjaïa (Algérie) exactement trente ans plus tard, en est l'adaptation transculturelle.

Récemment rééditée, d'une part pour rendre hommage à son défunt metteur en scène, Malek Bouguermouh, et de l'autre pour répondre au souhait émis par le public, la pièce de *Rdjal ya h'lalef* semble développer une thématique toujours d'actualité et qui suscite un vif intérêt de la part du public. De ce fait, nous cherchons à en comprendre la raison : est-ce que le choix d'Omar Fetmouche de transposer le rhinocéros par un sanglier, dans la fable, est un choix anodin et sans incidence, sachant toute la charge symbolique<sup>3</sup> de cet animal dans la culture arabo-musulmane ? A-t-il uniquement créé sa pièce en 1989 pour répondre à des besoins esthétiques et artistiques comme le fait de nourrir l'imaginaire du public ? ,

Apparemment, l'orientation socioculturelle ainsi que l'interprétation de la symbolique animalière choisie dans/pour la fable expriment une intentionalité contestataire sous-jacente qui fait de *Rhinocéros* et *Rdjal ya h'lalef* des œuvres engagées.

Pour le démontrer, nous procéderons à une analyse de ces deux textes dramatiques à laquelle nous joindrons certaines réponses offertes par Eugène Ionesco, et en outre par Omar Fetmouche lors d'une interview que nous avons réalisée avec lui.

C'est principalement à ces questionnements, auxquels viendront se greffer d'autres, que cet article tentera d'apporter des éclaircissements.

### 1. Eugène Ionesco adapté par Omar Fetmouche

Selon Eugène Ionesco : « *le théâtre, [c'est] jouer à quelque chose* »<sup>4</sup> et ce jeu, des plus simples aux plus complexes, a de nombreuses fonctions<sup>5</sup> : activité de développement – voire de sécurisation, extériorisation ou exorcisme des frustrations, mécanisme de socialisation, activité divertissante, didactique, morale et politique. Avec des pièces comme *Lalla wa Soltane*<sup>6</sup> ou *La leçon*, le théâtre d'Omar Fetmouche, confirme cela. Celle de *Rdjal ya h'lalef* diffère un peu puisqu'il s'agit d'une adaptation transculturelle.

Cette dernière, et pour la définir, est « [l'] opération qui consiste à traduire un texte étranger, en l'adaptant au contexte culturel et linguistique de sa langue dérivée »<sup>7</sup>. Ce passage de la première œuvre à la seconde chemine par plusieurs étapes et changements : Omar Fetmouche transforme, donc, *Rhinocéros* en *Rdjal ya h'lalef*, et dans cette entreprise, en usant d'un arabe dialectal algérien<sup>8</sup>, il transpose le champ culturel français en champ culturel algérien en effectuant :

« [Des] manœuvres textuelles [...]: coupures, réorganisation du récit, "adoucisements" stylistiques, réduction du nombre des personnages, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts et textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion. »<sup>9</sup>

Dans le but d'expliquer ce processus, nous exposerons les structures dramaturgiques de *Rhinocéros* et *Rdjal ya h'lalef* que nous analyserons ultérieurement.

### **Résumé de *Rhinocéros* et *Rdjal ya h'lalef* :**

Dans *Rhinocéros*, les habitants d'une ville calme vaquent à leurs occupations quotidiennes jusqu'à l'arrivée surprenante d'un rhinocéros qui bouscule leurs habitudes. L'animal sème alors le chaos, et peu à peu, la rhinocérite, une maladie jusque-là inconnue, fait son apparition.

Pareillement dans *Rdjal ya h'lalef*, les habitants d'une ville tranquille sont perturbés par un événement étrange : des sangliers dont on ignore la provenance apparaissent subitement dans les lieux publics. Pire encore, les gens sont atteints du haloufisme<sup>10</sup>, une maladie étrange.

### **Structure dramatique de *Rhinocéros* :**

Exposition : Des personnes différentes discutent sur une place publique ou dans le café du coin, abordent des sujets différents...

Déroulement des évènements : dans l'acte I (p.60), l'arrivée d'un rhinocéros bouleverse les habitants et les effraye. Un évènement marquant survient lors de l'acte II, tableau II (P.119), lorsqu'on comprend que Monsieur Bœuf s'est transformé en rhinocéros, chose que sa femme ne tarde pas à faire aussi :

« *C'est mon mari ! Bœuf, mon pauvre Bœuf, que t'est-il arrivé ?* ».P.119

« *Je viens, mon chéri, je viens* » P.123

Par la suite, la plupart des habitants de la ville touchés tour à tour par la maladie se métamorphosent.

**Dénouement :** Presque tous le gens sont devenus des rhinocéros sauf le personnage principal, Béranger. La pièce s'achève par cette réplique qu'il s'écrie à la fin :

« *Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout. Je ne capitule pas !* » P.246

### **Structure dramatique *Rdjal ya h'lalef* :**

**Exposition et déroulement des évènements :** un ou deux sangliers débarquent brutalement dans une ville et sèment immédiatement la zizanie entre ses habitants. Le nombre de sangliers ne cesse d'augmenter dans les "hautes sphères". C'est grâce à Madame Jelloul, que nous réalisons que les sangliers sont des hommes métamorphosés. Elle-même se métamorphose pour rejoindre son mari Monsieur Jelloul déjà transformé :

« *Oh mon dieu, Jelloul, mon mari !* »

« *Jelloul, j'arrive mon chéri !* »<sup>11</sup>

**Dénouement :** Les sangliers dominent la ville et finissent par arrêter Boujadi et Dalila, le couple de personnages principaux, qui résistent jusqu'au bout. Une organisation secrète formée par les derniers habitants sous forme humaine cherche à anéantir le système haloufiste et finit par récupérer la ville.

### **Parallèle entre les personnages des deux pièces :**

<i>Rhinocéros</i>	<i>Rdjal ya h'lalef</i>
Béranger	Boujadi
Daisy	Dalila
Jean	Si Jamel
La ménagère	La ménagère/MadameJelloul
La serveuse	Le serveur
L'épicier	
Le vieux monsieur	
Le logicien	Si Derraji
Le patron du café	Le patron/serveur du bar
L'épicière	
Monsieur Papillon	
Dudard	Le directeur

Botard	Si Jamel
Madame bœuf	Madame Jelloul
Un pompier	Un pompier
Têtes de rhinocéros	Têtes de haloufs (sangliers)
	Omar, le militant
	Des journalistes
	Une chanteuse
	Un policier

Similairement dans les deux pièces, la quasi-totalité des personnages est employée de bureau. Béranger et Daisy partagent des sentiments amoureux qui finissent par se concrétiser. Boujadi et Dalila partagent la même émotion qui cherche à se concrétiser. Les personnages masculin et féminin principaux partagent les mêmes initiales "B" et "D"

Certains personnages sont transposés tels quels, c'est-à-dire que leurs description/fonction permettent automatiquement de les reconnaître. Par exemple, Dudard/Le Directeur ou Le patron du café/Le patron du bar.

En outre, pour servir la dynamique de la pièce, la transposition de certains personnages n'est pas directe : deux ou plusieurs de *Rhinocéros* se voient contractés en un seul dans *Rdjal ya h'lalef*. C'est, par exemple, le cas pour Madame Jelloul qui englobe les deux personnages de La ménagère et de Madame Bœuf. Le personnage de Si Derraji (Le logicien) garde les mêmes aspects au début de l'adaptation mais se mue par la suite en figure religieuse pour personnifier la pensée sociale ambiante.

### **Points communs et de divergence entre *Rhinocéros* et *Rdjal ya h'lalef* :**

Dans les deux œuvres, les personnages sont perplexes et s'interrogent face à l'arrivée incongrue des animaux : pourquoi et d'où viennent-ils ? Qu'est-ce qui les motive ? Ensuite, ils subissent le phénomène de métamorphose provoqué par la maladie contagieuse (rhinocérite/haloufisme).

La réaction des gens face à la métamorphose est la même : d'abord, le fait de devenir rhinocéros/sanglier est perçu comme étant

péjoratif. Ensuite, après la multiplication des métamorphoses et quand les hommes se raréfient, devenir rhinocéros/sanglier fait accéder à un statut privilégié.

Pour les divergences, la première concerne la structure : le dénouement de *Rhinocéros* est ouvert, on ignore l'avenir de Béranger par contre, à la fin de *Rdjal Ya H'lalef*, il y a un retour à la "normalité". La deuxième est liée à l'acte de réécriture en soi, pour l'exemple, quand Ionesco place sa scène d'exposition dans un café, Fetmouche choisit un bar. Ce dernier est un lieu de transgression par rapport à logique "religieuse" de la symbolique choisie et provoquera, par conséquent, un sentiment de décalage chez le public.

L'adaptation transculturelle et ses différentes manœuvres, évoquées plus haut, dans *Rdjal ya h'lalef* font que cette œuvre ait une existence esthétique parfaitement indépendante : nul besoin est de connaître *Rhinocéros* pour l'apprécier ou la saisir parce que l'exercice de "réécriture" culturelle que fait son auteur crée une nouvelle forme poétique grâce à : « *l'art du théâtre [qui] convertit les valeurs rituelles en valeurs esthétiques par un changement de code* »<sup>12</sup>.

## **2. Vers la contestation spectaculaire dans *Rhinocéros/Rdjal ya h'lalef***

Artaud estimait qu'« *Il importe avant tout d'admettre que, comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif.* »<sup>13</sup>. Cet effet communicatif, voire contagieux représenté dans notre corpus par le processus de métamorphose, le classe automatiquement dans le registre fantastique.

Or, l'objet de notre propos est de vérifier comment s'opère la contestation dans ces deux œuvres symboliques de fiction. Chose extérieurement contradictoire car usuellement lorsqu'il est question de rapports sociaux en littérature, le Réalisme est au rendez-vous. Pour ce faire, nous nous arrêtons sur la Sociologie du théâtre qui s'intéresse à juste titre à « *l'analyse du rapport entre la fiction, textuelle ou scénique, et la société où elle a été produite et où elle est reçue* »<sup>14</sup> puisque la fiction, à la manière du réalisme, porte en elle une vérité sociale. Cela est entériné par le propos suivant d'Eugène Ionesco : « *la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité.* »<sup>15</sup>. Pour la percer à jour, il faut revenir aux titres de nos œuvres bestiaires : "Rhinocéros" et "Rdjal ya h'lalef".

D'abord, le Symbole, cumulant plusieurs acceptions, est pour Charles Peirce : « *un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu*

*d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet.* »<sup>16</sup>. Pour Paul Ricœur, il y a un symbole quand : «*un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier* »<sup>17</sup>. Le point commun entre ces deux définitions réside dans le rapport qu'entretiennent le patent et le latent, sans oublier que l'interprétation littéraire s'épanouit et puise ses sources dans ce dernier.

Quand Eugène Ionesco répond aux interrogations concernant la signification de *Rhinocéros*, il laisse entendre qu'elle symbolise la montée du Totalitarisme et du Nazisme en Europe pendant la deuxième Guerre Mondiale. L'atmosphère de la pièce matérialise ce qu'il appelle l'effet de massification : l'homme/l'être humain cesse peu à peu d'exister en tant qu'individu pour se fondre complètement dans une société dont le but est de détruire son individualité. Le titre de la pièce n'est pas "Un rhinocéros" ou "Le rhinocéros" mais exclusivement "Rhinocéros". Cette absence d'article, qui n'est certainement pas innocente, signifie que le titre ne réfère pas seulement à un animal, il incarne une identité à part entière.

La métamorphose, d'abord physique, est la conséquence d'une mutation mentale, idéale et vice-versa. Étape par étape, la rhinocérite évince l'humanisme et les valeurs humaines s'évaporent pour laisser place à la monstruosité, à la cruauté, au mal...etc. Le rhinocéros a une identité "de papier", c'est-à-dire que sa signification/ représentation se construisent au fur et à mesure que l'on découvre la fable. Quant au choix animalier du dramaturge, il pourrait s'expliquer par la vue médiocre des rhinocéros : par extrapolation, nous pouvons dire que cet animal qui avance en "voyant mal", agira sans vraiment prendre le temps de réfléchir. Puis, la masse imposante de l'animal fait qu'il écrase tout sur son passage, il évince.

Les choses diffèrent pour *Rdjal ya h'lalef*, cette adaptation transculturelle est : «*une représentation actualisée [qui] va motiver la réaction du spectateur, réaction qui amènera peut-être l'émetteur à transformer son message*»<sup>18</sup>. Cette œuvre n'est pas le fruit immaculé de la fiction, elle «*est déjà lu par la 'tribu' sociale*»<sup>19</sup> dans laquelle évolue le dramaturge, le titre qu'elle porte présuppose son univers dramaturgique. Autrement dit, le double statut de dramaturge et de metteur en scène dont jouit Omar Fetmouche lui confère des outils particuliers et suffisamment de recul grâce auxquels il a pu faire de *Rdjal ya h'lalef* une création littéraire orientée. A la question qui cherche à

comprendre ce qui a motivé son choix de transposer le rhinocéros par le sanglier, il répond :

«Parce que ‘rhinocéros’ n'existe pas dans notre culture, ‘الخرنيت’ en arabe classique ne fonctionne pas, les gens ne le connaissent pas. Nous avons trouvé une autre traduction ‘نو القرنين’ (le bicolore), ça ne sonnait pas très bien. Pour qu'une pièce théâtrale soit attrayante, attirante, le titre est fondamental. Le sanglier mange à tous les plats, il passe partout, rien ne l'écœure, il est sale. Il y a cette référence à la tirelire avec le cochon et tout ce qui a attiré à l'argent. Il représente bien cette caste de gens qui se transforme quand elle goûte à l'argent et au pouvoir. Donc, j'ai fait un travail de recherche en lisant Ionesco et la problématique de sa pièce. Là, il ne s'agit pas de Nazisme mais de corruption, des gens sans valeurs, qu'on achète. Je me suis dit que ‘Rdj al ya h'lalef’ est un vocable de notre tradition populaire. Auparavant, on disait ‘Ah Rdjal ya h'lalef’, c'est à dire ‘vous autres hommes êtes capables de tout finalement’, de changer, de voler... Cette histoire de haloufisme, c'est tout un système [...]. A travers la pièce, on a voulu dire ‘attention’ aux gens et le halouf n'est pas passé inaperçu.»<sup>20</sup>

## Conclusion

Le choix de la symbolique animalière de *Rdj al ya h'lalef* a été déterminé par l'anticipation ciblée de la réaction du lecteur/spectateur. La transposition du rhinocéros par le sanglier plonge directement le public dans l'atmosphère du spectacle : le sanglier opère comme un stéréotype et « *Les stéréotypes ne prennent aucun risque artistique ou idéologiques : ils utilisent des idées reçues et des évidences incontrôlées* »<sup>21</sup>. La représentation de l'animal est d'emblée péjorative à cause du référent islamique et culturel inspiré de la société algérienne. Le Sanglier avait une identité algérienne établie avant d'être un personnage de la pièce : en plus d'être un symbole, c'est une analogie référentielle dont la socialité est évidente. A partir de tout cela, nous affirmons qu'Omar Fetmouche s'est décidé de faire cette adaptation pour, entre autres choses<sup>22</sup>, des raisons contestataires.

Or, la socialité de la symbolique du rhinocéros se fait par l'intégration ensuite l'interprétation des structures signifiantes de l'œuvre lorsqu'elle est lue/regardée.

Jean- Jacques Rousseau estimait que : « *le théâtre, ne reflète que les mœurs établies et doit donc être condamné par la raison pratique. En effet, il conduit inévitablement son public à approuver*

*l'état présent de la société, qui est mauvais* »<sup>23</sup>. Cela était valable pour certaines pièces de l'époque classique qui devaient répondre aux exigences esthétiques de la royauté. Toutefois, notre corpus n'épouse pas cette idée parce qu'il tend à insuffler un esprit protestataire. Cependant, cela se fait dans l'opacité à la manière de Brecht car :

## Références

<sup>1</sup> DRIKX Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, P.75. Ce terme aura le sens de « *statut social dans le texte et non de statut social du texte* » comme cité in FAYOLLE Roger, « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? », *Littérature*, n° 1, P.14.

<sup>2</sup> Traduction : Hommes sangliers. *H'lalef*, en arabe, est le pluriel de *halouf*, sanglier. Or, le porc est parfois utilisé comme synonyme de l'animal dans la pièce.

<sup>3</sup> Cette charge symbolique puise son origine dans ce verset du Livre Sacré :  
 [حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالِدَمُّ وَلَحْمُ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهْلَ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ وَالْمُنْخَفَقَةُ وَالْمَوْفُوذَةُ وَالْمُتَرَدِّيَةُ  
 وَالطَّيْحَةُ وَمَا أَكَلَ السَّبُعُ إِلَّا مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى النُّصُبِ] [سورة المائدة: آية 3]  
 et cela se traduit par : [Vous sont interdits : la bête morte, le sang, la viande de porc, ce qui a été immolé à un autre que Dieu, la bête étranglée, ou morte à la suite d'un coup, ou morte d'une chute, ou morte d'un coup de corne, ou celle qu'un fauve a dévorée - sauf si vous avez eu le temps de l'égorger -, ou celle qui a été immolée sur des pierres.], Al-Mâ'idah, [verset 3] in <http://www.e-quran.com/language/french/french1/r-sura5.html> . Tout ce qui est relatif au porc sera associé à la saleté et l'impurité physique ou mentale.

<sup>4</sup> IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, P.25.

<sup>5</sup> GIRARD G., OUELLET R., RIGAULT C., *L'univers du théâtre*, Tunis, Cérès Editions, 1997, PP.13-33.

<sup>6</sup> Traduction : La Dame et le Sultan

<sup>7</sup> PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, P.12.

<sup>8</sup> KATEB Yacine estimait que l'arabe dialectal était la meilleure "langue" pour attirer le public et que la changer, conduit inéluctablement à rompre les liens entre le monde du théâtre et lui.

<sup>9</sup> *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., P.12.

<sup>10</sup> Traduction : Sanglisme.

<sup>11</sup> Il est à noter que cette réplique n'est pas traduite ici, elle est d'emblée énoncée en français dans le texte de *Rdjal ya h'lalef*.

<sup>12</sup> *L'univers du théâtre*, op.cit., P.14.

<sup>13</sup> ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, P.39.

<sup>14</sup> *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., P. 332.

<sup>15</sup> *Notes et contre-notes*, op.cit., P.48.

<sup>16</sup> PEIRCE Charles, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, P. 140.

<sup>17</sup> RICCEUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969, P.16 in TADEUSZ Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris, 1992, P.133.

<sup>18</sup> *L'univers du théâtre*, op.cit., P.32.

<sup>19</sup> DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971 in DRIKX Paul, *Sociologie de la littérature*, P.86.

<sup>20</sup> FETMOUCHE Omar, *Entretien avec KHIREDINE Roïya*, Théâtre régional de Béjaïa, le 27 décembre 2010.

<sup>21</sup> *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., P. 339.

<sup>22</sup> Revenir aux fonctions du théâtre citées plus haut.

<sup>23</sup> ROUSSEAU Jean-Jacques in JAUSS H.R, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (tel), 1972, P. 147.