Revue de Traduction et Langues Volume 19 Numéro 02/2020, pp. 67-84
Journal of Translation and Languages **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**

My Fair Lady Entre L'Egyptianisation Théâtrale et l'Adaptation Cinématographique

My Fair Lady Between Theatrical Egyptization and Film Adaptation

Dr. Hanane Hassan El Dibe
Université de Helwane – Egypte
hanan.eldibe@gmail.com
0000-0002 - 5123 - 2966

Pour citer cet article :
El Dibe, H-H. (2020). My Fair Lady Entre L'Egyptianisation Théâtrale et l'Adaptation Cinématographique. *Revue Traduction et Langues 19(2),* 67-84.

Reçu : 28/08/2020 ; **Accepté** : 29/11/2020**, Publié :** 31/ 12/2020

Abstract: *Adapting stage techniques to cinematic functioning is one of George Cukor's major challenges in his grandiose production of My Fair Lady. How then are the theatrical and the cinematographic structured and in what way do they structure in their turn Cukor's film masterpiece? And what meaning do they take? And how to get from a Bernard Shaw theatrical piece without a declaration of love, no dancing or sung scenes, a successful romantic and choreographic musical? And how has this musical been theatrically reproduced in Egyptian style so as to defy anything that seems a limit? Is it the Egyptianization of My Fair Lady was just a simple transposition from screen to stage, or does it retain a specific character that breaks with technical conventions intimately linked to the work of Bernard Shaw? These are the questions that this research will highlight and answer.*
Key words: *Adaptation, Framing, Egyptianization, Plans, Cinematographic technique, Theatricalization.*

الملخص: يعد تكييف تقنيات المسرح مع العملية السينمائية واحدة من أهم التحديات الرئيسية للمخرج جورج كوكر في تكنيك اخراجة لفيلمة السينمائى سيدتى الجميلة. كيف إذن يتم هيكلة كل ما هو مسرحى وسينمائي فى أن واحد وفى عمل سينمائى ضخم من اخراج جورج كوكر؟ وكيف أعيد إنتاج هذه المسرحية بأسلوب مصري يتحدى كل ما يبدو ثابتا وغير قابل للتغير؟ هل كان تمصير سيدتي الجميلة مجرد نقل بسيط من الشاشة إلى المسرح أم أنه يحتفظ بطابع خاص يتعارض مع الأعراف الفنية المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بعمل برنارد شو؟ هذه هي الأسئلة التي يسعد هذا البحث بالإجابة عليها.

Auteur corerspondant: Hanane Hassan El Dibe

1. Introduction

En 1954 Frederick Loewe, célèbre compositeur Américain, compose l'une des plus merveilleuses comédies musicales, ***My Fair Lady.*** Mise en scène par Moss Hart et présentée par Rex Harrison et Julie Andrews en 1956, l'oeuvre est un succès immense sur la scène du théâtre Mark Hellinger de Broadway. La comédie musicale ***My Fair Lady*** est l'une des nombreuses adaptations de la pièce théâtrale Pygmalion, écrite en 1913 par George Bernard Shaw. En 1964 ***My Fair Lady*** est portée à l'écran par Georges Cukor et devient un succès planétaire. En 1969, My ***Fair Lady*** a été égyptianisée et présentée sur la scène du théâtre égyptien sous le nom de ***Sayedati El Gamila***, (Ma Belle Dame), mise en scène par Hassan Abd El Salam. Un synopsis retraçant l'action dramatique et du film et de la pièce s'avère être primordial afin de souligner les nouveaux moyens d'expression que peuvent offrir les deux chefs d'oeuvres sur le plan scénique et sur le plan scriptural.

Oscar du meilleur film en 1965, ***My Fair Lady*** est une comédie musicale romantique retraçant l'histoire d'un éminent professeur de phonétique, Henry Higgins, qui veut faire d'une simple vendeuse de fleurs, Eliza, aux manières grossières et à l'épouvantable accent cockney (relatif aux londoniens issus de la classe ouvrière et habitants de l'est de la ville), une grande dame distinguée suite à un pari avec son ami, le colonel Pickering. Il va donc s'acharner à la transformer suffisamment pour la faire passer pour une grande dame raffinée lors d'une réception à un bal de la cour, quelques mois plus tard. Une laideur symbolique favorisée par un peu de comique, voilà l'image que Cukor a voulu donné à Hepburn dès les premières scènes du film, là où elle apparait en jeune hippie. Il glisse du noir sous les ongles de Hepburn et derrière ses oreilles. Elle doit avoir le dos des mains recouvert d'un fard gras qui les rend encore plus sales. Il lui salit le visage et les cheveux pour qu'ils paraissent aussi sales que possible pour la caméra. Mais l'on remarque que malgré toute cette laideur, face à la caméra, l'intense vitalité d'Audrey Hepburn transparaît sur son visage pourtant très pâle. Il parait que le truc était dans la base très légère de maquillage qui permet de refléter l'éclat et la sainteté du visage.

Higgins relève le défi et installe la jeune fille chez lui au terme d'un contrat verbal dont la durée est fixée à 6 mois. Higgins s'engage à mettre toute sa science au service d'un projet, celui de faire parler Eliza comme une duchesse, voire comme une « lady dans une boutique de fleurs ». Le père d'Eliza, un éboueur quelque peu anarchiste, plein de vitalité et animé d'une joyeuse verve populaire, vient s'enquérir des intentions du professeur et repart avec l'argent qu'il lui a demandé en compensation de la perte de sa fille. Comment transformer une simple vendeuse de fleurs en lady en lui faisant perdre son accent populaire ? Tel est le pari du professeur Higgins. Les leçons commencent. Il faudra bien des larmes et des moments d'exaspération pour aboutir à des résultats concrets. Un jour, vers quatre heures du matin, le miracle se produit et Eliza parvient à prononcer correctement la phrase fatidique: « The rain in Spain stays mainly in the plain »[1] . Ce premier succès donne lieu à une scène carnavalesque, une merveilleuse ambiance cristallisée par un chant et une danse triomphale au terme de laquelle Eliza, prend conscience du fait qu'elle est amoureuse du professeur Higgins. Quelques leçons plus tard, Higgins décide de montrer son élève en public. Il la conduit aux courses d'Ascot.

[1] La pluie en Espagne reste principalement dans la plaine.

Mais l'expérience tourne à la catastrophe lorsque Eliza laisse échapper dans un excès d'enthousiasme un retentissant : « C'mon Dover, move your bloomin arse »[2], à l'adresse du cheval sur lequel elle a misé. Les aristocrates présents sont profondément choqués à l'exception du jeune Freddy, foudroyé par le charme de la jeune fille. Higgins ne se laisse pas décourager.

Il accompagne finalement Eliza au bal de l'ambassade où elle impressionne tout le monde par sa distinction et sa grâce. Au retour, Higgins et Pickering se congratulent égoïstement de la réussite du projet, sans un mot pour l'héroïne de la soirée, sans égard pour le travail qu'elle a fourni. Profondément blessée et choquée par l'arrogance et le mépris du professeur, la jeune fille décide de s'en aller. Devant la maison, elle éconduit le jeune Freddy qui lui fait une déclaration d'amour. Eliza se réfugie chez Mme Higgins, la mère du professeur, où celui-ci finit par la retrouver après l'avoir cherchée en vain un peu partout. Au cours d'une longue scène, il lui avoue avoir besoin d'elle mais elle se dérobe avec dignité. Rentrant chez lui morne et solitaire, le professeur se rend compte, qu'il avait fini par s'habituer à elle. Alors qu'il réécoute un cylindre sur lequel il avait enregistré la voix de son élève, Eliza pénètre dans le bureau. L'adaptation des techniques scéniques au fonctionnement cinématographique est l'un des défis majeurs de George Cukor dans sa mise en scène grandiose de ***My Fair Lady.*** Comment donc le théâtral et le cinématographique se structurent et structurent à leur tour le chef d'oeuvre filmique de Cukor ? Et quel sens endossent-ils ? Et comment tirer d'une pièce théâtrale de Bernard Shaw sans déclaration d'amour, ni scènes dansées ou chantées, un musical romantique et chorégraphique à succès ? Et comment cette comédie musicale a été reproduite théâtralement à l'égyptien de façon à défier tout ce qui semble une limite ? Est- ce l'égyptianisation de ***My Fair Lady*** n'était qu'une simple transposition de l'écran à la scène ou bien garde t-il un caractère spécifique qui rompt avec les conventions techniques intimiment liées à l'oeuvre de Bernard Shaw ? Telles sont les questions auxquelles la présente recherche se fait le devoir et le plaisir d'y répondre.

2. My Fair Lady Devant La Caméra

"Devant la caméra, il faut qu'il y ait quelque chose de nouveau. Une sorte de courant électrique qui se manifestera pour la première fois." (George Cukor, 1965, p. 128) L'image, plus que les dialogues ou la musique, est l'essence même du cinéma. C'est à travers l'image que le réalisateur doit s'exprimer et communiquer avec le spectateur. L'image au cinéma n'est, la plupart du temps, pas statique. Avec les mouvements de caméra, on rentre dans le cœur du sujet, on touche à l'image. Avec les mouvements de caméra, le réalisateur fait passer un message ou créer une émotion particulière. Le cinéma est donc le seul art à pouvoir exprimer une palette aussi riche de mouvements : ceux des acteurs, des objets mais aussi et surtout ceux du cadre.

"*Le cadre délimite la surface matérielle de l'image, (...) Comme l'indique la célèbre formule du peintre de la Renaissance Léon Battista Alberti, le cadre ouvre une fenêtre sur le monde: il donne à voir l' espace imaginaire du tableau, de la photo, du film"* (Michel Marie, 2006, p.14) ***My Fair Lady*** se déroule dans un nombre assez réduit de lieux dans

[2] Allez Dover, bouge ton cul fleuri.

lesquels Cukor multiplie l'échelle des plans[3], les angles de vues[4] et les mouvements de caméra.

L'angle de prise de vues dépend de la position de l'objectif par rapport au champ. Quand la caméra est placée horizontalement, à hauteur de regard d'un homme, l'angle paraît « normal ». Le réalisateur peut filmer son sujet en plongée, en plaçant la caméra au-dessus, ou en contre-plongée, en la plaçant selon la place qu'occupe l'acteur ou le décor, il pourra faire dire à l'image des choses différentes. Tout dépend du sens de la scène. Chez Cukor, chaque plan a sa valeur scénique. Les plans d'ensemble sont souvent utilisés comme introduction ou comme conclusion d'un film, car ils permettent de situer le cadre de l'œuvre.

Dans ***My Fair Lady***, Cukor a utilisé le plan d'ensemble comme une sorte d'introduction au film. Analyser le jeu de l'acteur, c'est analyser non seulement de l'extérieur les mouvements corporels produits en vue d'une signification dépendante du texte, mais aussi la démarche intérieure de la pensée qui impose l'articulation de la gestuelle. Dans ***My Fair Lady,*** Cukor se montre très exigeant en ce domaine. Il a tendance à indiquer davantage les expressions corporelles qui devront être perçues par le spectateur et à focaliser avec une rigueur extrême les attitudes de ses personnages. "Il y a de merveilleux directeurs qui ne s'intéressent guère à la direction d'acteurs. Qui s'intéressent plus au film dans son ensemble. Ils se donneront un mal fou pour réaliser un effet avec un bouton de porte plutôt que de se concentrer sur le visage de l'acteur. Je pense que les valeurs humaines sont beaucoup plus importantes. Le comportement humain, pour moi, c'est ce qui donne vie aux choses[5]. Affrme Cukor à ce sujet lors d'un entretien avec Rihard Overstreet.

Les mouvements, les chants, les danses énergiques et les gestes chorégraphiés dans ***My Fair Lady*** méritent bien qu'on s'y arrête, puis qu'ils reflètent la grande perspicacité de Cukor dans la peinture des sentiments et des sensations des personnages.

[3] L'échelle des plans est censée rendre compte de la distance de la caméra par rapport au sujet filmé. D'un point de vue du décor, le plan général présente un espace très vaste, naturel. Le plan d' ensemble couvre l' ensemble du décor construit et le demi-ensemble n'en retient qu'une partie. En ce qui concerne les personnages, le plan moyen les cadre en pied, le plan américain à mi-cuisse, le plan rapproché à la hauteur de la taille ou de la poitrine, le gros plan à la hauteur du cou. Le très gros plan isole une partie du visage (les yeux, la bouche ...), tandis que l'insert désigne plutôt un très gros plan d'objet (l'anglais différencie d'ailleurs close up, pour les visages, et insert). Marie, Michel. (2006) Dictionnaire du cinéma, Paris, Armond Colin, p. 40.

[4] au-dessous, soit pour suggérer un regard vers le haut ou le bas, soit pour déformer la perspective. Ibid., p. 7.

[5] Cukor, George. in Domarchi, Jean. (1965). George Cukor, Editions Seghers, p. 126



Photo 1. "Wouldn't it be loverly", My Fair Lady, mise en scène Georges Cukor, 1964

"Le movement fournit une première approche générale à l'analyse de l'acteur et regroupe la plupart des questions sur le corps, la gestuelle, le jeu de l'acteur." (Pavis, 1987 : 221). Dans un plan moyen, encadrant, dans la scène d'ouverture, Eliza et les vendeurs des fleurs, toute la foule dansent et chantent sur un vaste trottoir ayant remarquablement l'aspect d'une scène de théâtre. Cukor nous a transporté avec flexibilité au monde de théâtre ; un monde qui va au-delà des codes établis par la technique cinématographique. Il dirige les comédiens de façon à jouer avec la rue et ses décor-objets. Le lieu où se fait la danse se met alors à vibrer autrement. La caméra s'attarde d'une part, sur ce trottoir scénique que Cukor lui attribue la fonction d'un plateau de théâtre et d'autre part, sur cette ambiance festive afin de souligner merveilleusement et rend physiquement visible tout un ensemble de données permanents du caractère d'Elisa. Dynamique, ambitieuse et optimiste, Elisa danse et chante "Wouldn't it be Loverly", en pleine vivacité.

Les plans sont également beaucoup plus nombreux lors des scènes musicales avec une alternance entre plan d'ensemble, plan de demi- ensemble et plans moyens. Les chansons musicales explorent la vie intérieure des personnages, révélant ainsi l'évolution de leurs pensées et de leurs sentiments. Des fois la caméra bouge avec les personnages chanteurs/danseurs qui évoluent d'un lieu à un autre et des fois elle cadre les scènes chorégraphiées en une succession de plans fixes. Cette technique se voit notamment avec la séquence musicale de "I could have danced all night", (J'aurais pu danser toute la nuit) cette valse rapide chantée et dansée par Elisa et qui exprime sa grande excitation après une danse impromptue avec son professeur Higgins, ainsi qu'avec "With a little bit of luck" (avec un peu de chance) chantée et dansée, en pleine rue, par Stanley Holloway en partenariat avec ses amis et qui illustre bien la pauvreté qu'il souhaite surmonter. L'enchaînement des chorégraphies et la multiplication des plans avec notamment des plans d'ensemble donnent un côté spectaculaire à la scène.



Photo 2. "With a little bit of luck", ***My Fair Lady***, mise en scène Georges Cukor, 1964

"La nature expressive du geste le rend particulièrement propre à servir le jeu du comédien, lequel n'a d'autres moyens que ceux de son corps pour faire sentir ses états d'âme." (Pavis, 1987 : p. 150). Dans une autre scène, nous soulignons un exemple encore plus éloquant de cette importance des chants et des gestes chorégraphiés dans l'extériorisation des personnages. Une fois attaquée et punie par le professeur Higgins à cause de ses fautes de prononciation, Eliza ponctue la scène par une agressivité gestuelle et verbale excessive. Cette agressivité se cristallise par un chant assuré par un ton coléreux et orageux. La scène se révèle donc comme une rêverie. Elle constitue une levée progressive de la tension. Cette violence qui se reflète sur les paroles chantées aussi bien que sur le rythme corporel très accéléré, cristallise le malaise crée à cause de l'impuissance de dire ce qui fait mal.

"Le geste est un moyen d'expression et d'extériorisation d'un contenu psychique intérieur et antérieur (émotion, réaction, signification) que le corps a pour mission de communiquer à autrui." (10) (ibidem). Eliza rêve de se venger impitoyablement du professeur Higgins. Faute de pouvoir le faire dans la réalité, elle cherche une solution à son drame dans l'imaginaire. Eliza commence à chanter : "Just you wait Higgins" (Juste tu attends Higgins), sorte d'indignation et de refus du comportement de son professeur. La scène se caractérise par une forte agitation corporelle. Ainsi nous assistons avec Hupburn à une rapide succession de gestes et de déplacements qui nous transporte de l'espace de la salle, à l'escalier, à la salle des exercices de phonétique, à l'espace du bureau, sans la moindre interruption.



Photo 3. "Just you wait Higgins", ***My Fair Lady,*** mise en scène Georges Cukor, 1964

Une fois apparait le flou et la fumée blanche, symbole de la rêverie, la scène cinématographique s'apprête donc à se métamorphoser en une scène théâtrale. Cukor accentue cette théâtralité par l'apparition d'un personnage imaginaire : le roi à qui Eliza se plaint de son professeur. Eliza et le roi sont cadré en plan italien. L'objectif visé par Cukor par ce cadrage est de rapprocher encore davantage le spectateur des personnages. Il s'engage à impliquer les spectateurs dans cette action théâtrale fictive qu'il arrache aux dimensions ordinaires de l'espace et du temps.



Photo 4. Eliza et le roi cadrés en plan italien. ***My Fair Lady***, mise en scène Georges Cukor, 1964

Le roi ordonne aux soldats de tirer le feu sur le professeur. La caméra change sa direction vers l'escalier où l'on voit Higgins, accompagné par les soldats, cachant ses yeux, pour accomplir l'acte de la mort.



Photo 5. Professeur Higgins, accompagné par les soldats, ***My Fair Lady,*** mise en scène Georges Cukor, 1964

Eliza se défoule en criant : "fire" (Feu) et la scène théâtralisée se termine donc par un plan rapproché focalisé sur Higgins, tombé par terre. Eliza après avoir terminé son jeu scénique, s'aperçoit de la présence de professeur Higgins qui poursuit de très près, toute cette séance théâtralisée. C'est ainsi que la caméra change son échelle de plan, se dirige

là-hautvers l'escalier là où se positionne Higgins, encadré en plan contre-plongée. Cukor a recours à ce plan afin d'exagérer dans la valorisation du professeur. C'est grâce à ce cadrage que Higgins apparaît plus fort, plus grand et plus dominant. Tandis qu'Eliza était encadré en plan plongé, l'effet produit est un tassement, un écrasement de la perspective qui donne une profonde sensation de domination et d'enfermement.



Photo 6. Higgins, encadré en plan contre-plongée, ***My Fair Lady,*** mise en scène Georges Cukor, 1964

Une grande partie de la théâtralité de ***My Fair Lady*** est inhérente à la structure et au style du matériau source, mais elle est également due en grande partie à la vision de Cukor dans la réalisation du film, cette vision qui tente de rapprocher le sentiment de regarder une comédie musicale sur scène. Chez Cukor, la technique théâtrale n'a jamais été niée par la technique cinématographique. A l'instar de la scène de "Just you wait Higgins", la scène d'Ascot va encore plus loin dans sa théâtralité. Lors de la présentation de la chanson « Ascot Gavotte », un groupe des aristocrates s'alignent dans un décor clos et regardent en direction de leur caméra alors qu'ils regardent la course de chevaux. Cukor crée cette scène sur l'écran d'une manière qui transpose une image théâtrale en gros dans le film. Même l'ajout de certains chevaux qui courent devant la foule n'arrive pas à rendre cette image nettement cinématographique.



Photo 7. La scène d'Ascot, ***My Fair Lady,*** mise en scène Georges Cukor, 1964

Le miracle se produit et la caméra change son échelle de plan. Elle focalise en plan rapproché sur le visage d'Eliza qui, en fin de compte, parvient à prononcer correctement la phrase fatidique : « The rain in Spain stays mainly in the plain ». Le plan rapproché est celui des émotions. Il permet de lire le visage et les réactions psychologiques. Regard fixe, défi, forte concentration, tout un ensemble déterminé de sentiments et d'expressions faciales sont apparents et interprétés par le spectateur. Ce premier succès donne lieu à une scène carnavalesque. Eliza occupe énergiquement l'espace par son chant et sa danse. Il s'agit d'une merveilleuse ambiance cristalisée par un tango triomphal cadrant Eliza, professeur Higgins et Pickering en plan moyen qui permet de révéler admirablement la valeur esthétique/chorégraphique de la scène.



Photo 8. Tango triomphal cadrant Eliza, professeur Higgins et Pickering en plan moyen.
My Fair Lady, mise en scène Georges Cukor, 1964

Le plan rapproché est souvent employé par Cukor pour attirer l'attention du spectateur sur un détail dramatique frappant. Souvent utilisé dans les scènes de dialogue, Il sert à montrer la tristesse, la colère ou encore la surprise d'un personnage. Profondément blessée par l'arrogance et le mépris du professeur, Eliza décide de s'en aller. Elle se réfugie chez Mme Higgins, la mère du professeur, où celui-ci finit par la retrouver après l'avoir cherchée en vain un peu partout. Au cours d'une longue scène, il lui avoue avoir besoin d'elle mais elle se dérobe, avec dignité. Rentrant chez lui morne et solitaire, Higgins s'asseoit sur sa chaise en réécoutant un cylindre sur lequel il avait enregistré la voix de son élève. Le cylindre se présente ainsi comme un flash de souvenirs. Il est le seul consolateur de Higgins dans sa solitude impitoyable.



Photo 9. Rix Harison cadré en plan rapproché. My Fair Lady, mise en scène Georges Cukor, 1964

Cukor cadre, Rix Harison, en ce moment crucial, en plan rapproché. Ce cadre qui donne à lire les moindres expressions faciales de Rix Harison dans la scène finale permet de retranscrire la grande tristesse ressentie par Higgins après le départ d'Eliza. Via le plan rapproché, on a littéralement été submergé par la douleur de Higgins. C'est un plan qui a beaucoup de force évocatrice et qui n'est jamais utilisé sans raison. C'est le plan de l'analyse psychologique.

3. My Fair Lady Sur La Scène De Théâtre

Le mouvement de la caméra, le choix du cadre, la diversité des plans tels sont les éléments de base auxquels Cukor avait recours, sur le plan cinématographique, afin de pénétrer au coeur de chaque situation et d'en saisir l'intimité des émotions. Sur le plan théâtral, la présence physique de l'acteur demeure irremplaçable. Le chef d'oeuvre de ***My Fair Lady*** a été égyptianisé et présenté sur la scène du théâtre égyptien sous le nom de ***Sayedati El Gamila*** (Ma Belle Dame). L'égyptianisation est évoquée dans cet article non pas comme une sorte de traduction fidèle à l'originaire, mais plutôt comme une sorte de réecriture, voire de transformation d'un texte étranger en un texte de caractère local dans ses événements, ses personnages, son atmosphère, son espace dramatique et sa langue afin d'être adéquat à la culture et au goût égyptiens. L'égyptianisation du théâtre occidental s'est fait connaître au tournant du XXe siècle. Elle fait le jour avec des traductions régulières, principalement de Molière et de Shakespear, avec quelques modifications adaptées à un public égyptien.

La pièce retrace l'histoire de Kamal El Tarouti, l'éminent expert de l'étiquette, qui veut faire de Sodfa, cette voleuse vagabonde une femme aristocratique pour la présenter au grand public de la cour d'Afandina. Kamal est un éminent expert de l'étiquette. Il devrait être condamné à mort après avoir refusé de se marier avec la dame choisie par Afandina. Son ami Hassan lui a proposé de se cacher dans les bidonvilles d'Egypte, afin de se sauver de ce destin impitoyable. C'est là que Kamal va rencontrer Sodfa, la jeune voleuse vulgaire. Hassan, l'ami de Kamal lui rappele que s'il n'apaise pas Afandina suffisamment tôt, il risque de recevoir le châtiment horrifiant. Pour échapper à son sort, Kamal, cet homme, imbu, misogyne, têtu, parie avec son ami Hassan, qu'il fera de cette

fille aux manières vulgaires une duchesse. Après des exercices ardus, Sodfa finit par assimiler les leçons et elle parvient à prononcer correctement et en arabe standard les phrases qu'elle devrait dire à Afandina lorsqu'elle le voit pour la première fois au bal royal: "Tu es le grand Coeur. Tu es une bénédiction et dotation. Ta sagesse vante sur nous tous et tu es le miroir de notre civilisation."

Kamal a pu enfin introduire la jeune fille vagabonde parmi l'aristocratie royale. Il introduit Sodfa comme étant sa femme et ceci, bien entendu, dans l'espoir d'obtenir la faveur royale. Le défi académique qui motive le professeur Higgins dans ***My Fair Lady*** est remplacé donc avec l'égyptianisation de ***Sayedati El Gamila*** par une menace à laquelle Kamal est confronté.

L'idée majeur de la technique de Hassan Abd El Salam dans l'égyptianisation de ***My Fair Lady,*** est que la représentation égyptianisée doit transmettre des valeurs morales dans une mise en scène adéquate au sens profond de ces valeurs. C'est pourquoi, il oeuvre à toucher l'esprit et les émotions du spectateur à travers tout ce qui est évasion hors du quotidien.

"Le décor doit parler comme les acteurs, mais il est préférable qu'il dise uniquement ce qu'il est nécessaire de dire." (Craig, 1910 : p. 303). La technique théâtrale de Hassan A. Salam, dans la réalisation de ***Sayedati El Gamila,*** va à l'encontre de l'école naturaliste dont l'esthétique scénique s'intéresse de très près à la description photographique de la réalité. La mise en scène archéologique qui était à cette époque portées à son point de perfection, a été substituée par un très fort engouement pour la suggestion symbolique.



Photo 10. Décor suggestif /symbolique, ***Sayedati El Gamila,*** mise en scène Hassan A. Salam, 1969

En mettant en scène ***Sayedati El Gamila***, Hassan Abd El Salam réduit le rôle de décor au maximum en faisant appel aux peintres plutôt qu'aux décorateurs professionnels. Le décor de ***Sayedati El Gamila*** se limite à quelques panneaux verticaux en bois peints, les uns figurants un quartier populaire en Egypte, là où habitent Sodfa, les autres figurants la maison bourgeoise de Kamal, la course des chevaux et le palais d'Afandina. Ces panneaux suggestifs/symboliques sont complétés selon les besoins des scènes par quelques objets scéniques. Ces éléments servent avec les moyens d'expression picturaux et architecturaux à en suggérer l'espace et l'ambiance de la pièce. *"Là où les autres arts*

disent : cela signifie, la musique dit cela est." (Wagner, 1983 : p. 133). L 'intervention musicale et son impact émotionnel sur l'atmosphère dramatique de ***Sayedati El Gamila,*** ainsi que la manière dont elle est utilisée par la mise en scène, garde une importance primordiale dans la caractérisation de l'égyptianisation de la pièce. La musique dans ***Sayedati El Gamila,*** rompt avec toute référence au style et au rythme originaire américain. Le chant dans ***Sayedati El Gamila*** est une sorte d'opérettes légères, jouissant d'un rythme et d'un style musical, correspondant au goût égyptien.

Les chansons dans la pièce égyptianisée se ressemblent plus ou moins thématiquement à celles présentées dans ***My Fair Lady,*** cependant elles reflètent un environnement complètement différent de l'environnement occidental. En contraste absolu avec ***My Fair Lady,*** complètement habité par la musique, ***Sayedati El Gamila*** se révèle peu musicale : les scènes musicales sont plus récitées que chantées. Ce ne sont pas de vrais numéros musicaux, ce sont juste quelques monologues ou bien quelques textes récités par les comédiens à l'intérieur du dialogue, que ce soit pour commenter l'action ou pour extérioriser l'intériorité des personnages. Citons comme exemple le sketch de : "ya lalali Amane" chantée par un groupe des aristocrates qui s'aligne et regarde le public alors qu'il regarde la course de chevaux, suggérée par les sons des cris et le bruitage des pattes des chevaux qui courent. Il s'agit d'un tableau chorégraphique inspiré de ***My Fair Lady*** et recrée fidèlement sur la scène égyptienne.

Outre que ces chansons misogyniques, il y a celle qui est récitée par Sodfa en réaction contre l'indignation de Kamal. Sodfa récite "Men gheirak" (Sans toi) dont les paroles insistent bien sur sa capacité de continuer sa vie loin de Kamal. Cette chanson récitative est l'équivalent de "Without you" (Sans toi), chantée par Eliza dans ***My Fair Lady,*** et dont le message porte également sur sa capacité de continuer sa vie loin du professeur Higgins. Laisser les personnages extérioriser ce qu'ils ne peuvent pas exprimer ou dégager progressivement des émotions complexes et conflictuelles, tel est l'objectif primordial de la chanson dans la pièce égyptianisée.

Une laideur symbolique favorisée par trop de comique, voilà l'image que Hassan A. Salam a voulu donné à Sodfa dès les premières scènes de la pièce. L'effet comique dans le jeu égyptien, diffère complètement du sens de l'effet comique américain. L'effet comique dans ***My Fair Lady*** réside dans l'accent cockney d'Eliza et dans son étrange prononciation perceptible dans l'articulation des mots. Tandis que l'effet comique dans ***Sayedati El Gamila*** réside dans le maniérisme verbal et gestuel exagéré de Sodfa et de son cercle. Le crescendo de la comédie se voit notamment dans les scènes qui réunissent Fouad El Mohandess et Chwikar : dans l'une des scènes les plus mémorables de la pièce, Kamal tente d'apprendre à Sodfa à dire à Afandina lorsqu'elle le voit pour la première fois au bal royal : "Tu es le grand Coeur. Tu es une bénédiction et dotation. Ta sagesse vante sur nous tous et tu es le miroir de notre civilisation." Ces phrases d'accueil sont en arabe standard moderne. Sodfa l'analphabète voleuse vagabonde, ignore la différence entre l'arabe standard et l'arabe dialectal égyptien. C'est pourquoi elle remplace le son /q / par le son /k/ de sorte que le mot "coeur" (qalb) est remplacé par "chien" (kalb). L'effet comique est basé également sur le fait que Sodfa ne connaît pas les mots bénédictions "Nematone", dotation "Ehssane" et miroir "Meraat", dit-elle à la place (Nagatone) "chèvre", (Hossane) "cheval" et (Mirat) le mot égyptien familier pour "femme", au lieu de "Miraat" (miroir).

"Le corps de l'acteur n'est pas un simple émetteur de signes, un sémaphore réglé pour éjecter des signaux à l'adresse du spectateur, il produit des effets sur le corps du spectateur, qu'on nomme énergie, vecteur de désir, flux pulsionnel, intensité ou rythme." (Pavis, 1996 : p.62). La tendance vers la plus grande simplicite scénique qui offre le maximum d'espace à la mise en scène et au jeu de l'acteur sont les fondements de la technique scénique de Hassan A. Salam. Tous les comédiens brûlent littéralement les planches : les entrées, les sorties, les danses, les chants, les déplacements des comédiens sur les différents niveaux de la scène, traduisent une volonté de rompre avec toute sorte d'uniformité scénique. On s'apercevait que la manière de diriger qui était le plus souvent liée à une mobilité constante, exigeait un déploiement d'énergie de la part des comédiens aussi important pour être souligné. La scène de Sayedati El Gamila étant créatrice de mouvement avec ses plans multiples en largeur et en hauteur, favorise les performances physiques des comédiens, mettant en oeuvre les capacités d'expression gestuelle aussi bien que la parole articulée. Cela se voit très clairement tout au long du spectacle là où le metteur en scène dirige les comédiens tantôt sur l'escalier, tantôt à la hauteur des planches, d'où l'illusion d'une loge plus élevée d'un étage, tantôt par derrière les fenêtres, et tantôt même sur l'avant scène afin de favoriser l'identification du spectateur avec les personnages, permettant aux comédiens d'être plus ou moins reliés au public. Les comédiens marchent, courent, dansent, descendent et montent sans relâche.

Hassan A. Salam se montre d'une grande perspicacité dans la préparation de l'apparition sur scène de ses comédiens qu'ils soient essentiels ou secondaires. Lors de l'ouverture de Sayedati El Gamila, il s'inscrit dans la tradition des comédies égyptiennes présentant des personnages secondaires ouvrant la voie à l'introduction des personnages majeurs. L'action dramatique se déroule entre deux groupes de personnages secondaires : le cercle de Sodfa, un groupe de voleurs, mendiants, escrocs et voyous qui forment sa communauté et sa famille, l'autre est un groupe d'assistants de kamal qui l'aident pour obtenir la faveur d'Afandina. Plus tard, lorsqu'Afandina est introduit au cours du bal, davantage de personnages de soutien entrent en scène devant lui pour brosser un tableau de l'aristocratie.

En plus de préparer le public à l'entrée d'un personnage principal, de nombreux procédés scéniques sont également utilisés pour accentuer le suspense avant que les acteurs vedettes fassent leur entrée brillante sur scène : ***Sayedati El Gamila*** s'ouvre sur un cadre social et culturel bien plus différent que celui de ***My Fair Lady***. Le rideau s'ouvre sur un décor suggestif/symbolique, faisant référence aux bidonvilles de L'Egypte. Sur scène, deux voisins qui se parlent depuis leurs fenêtres si proches qu'ils reflètent la détérioration des conditions de vie. Les voisins sont suivis par les deux voyous, Sobeih et Sleit qui accompagnent toujours leur patron, Badechi. L'entrée de Fouad El Mohandess (Kamal) a été préparée par un groupe de femmes du quartier chantant et applaudissant la venue d'un homme appartenant à la classe aristocratique, tandis que l'apparition de Sodfa a été préparée par une mise en scène qui exploite bien sa nature tapageuse et voyou. Elle fait sa première apparition sur scène en suivant sa voix des coulisses alors qu'elle fait entendre des injures à quelqu'un. Après quelques instants un grand homme court soudainement sur scène terrifié et battu, poursuivi par Sodfa qui continue de le frapper sur scène, le fait se mettre à genoux, s'assied sur son dos courbé en posant ses mains sur sa taille triomphalement.



Photo 11. Première apparition de Sodfa sur scène. ***Sayedati El Gamila,*** mise en scène Hassan A. Salam, 1969.



Photo 12. Sodfa féminisée avec une robe du soir à décolleté, ***Sayedati El Gamila,*** mise en scène Hassan A. Salam, 1969.

"Le travestissement s'effectue le plus souvent grâce à un changement de costume ou de masque (donc de convention propre à un personnage), mais il s'accompagne également d'un changement de langage ou de style, d'une modification du comportement ou d'un brouillage des véritables pensées ou sentiments." (Pavis, 1987 : p. 84). Afin de progresser socialement, Sodfa devrait être métamorphosée de fond en comble. Elle devrait être féminisée avec des robes du soir à décolleté réduit et des maniérismes qui satisfaisaient l'ego d'Afandina, tels que s'agenouiller devant lui et être conduits par ses partenaires de danse mâles au bal. Entre les règles de la rue et les règles du palais, Sodfa arrache la robe de la masculinité forcée par son père et porte la robe de la féminité forcée par son amour à son enseignant. Kamal congratule égoïstement la réussite de Sodfa par une somme d'argent. En cette heure cruciale teintée de mélancolie et de tension, Sodfa décide de quitter son professeur. Kamal pleure en privé après que Sodfa l'ait laissé seul.

"L'une des caractéristiques du travail du comédien est le fait que toute analyse de l'un des domaines (diction, gestuelle, proxémique) ne donne aucun résultat si elle est faite isolément. Le comédien ne montre jamais une seule chose, mais toujours deux à la fois: soit deux à l'intérieur du même système de signes, soit deux dans des systèmes

différents.[6]" Ainsi la sensibilité de Kamal et son attitude douce et affectueuse se dessinent par l'alternance de la diction, de la parole et des gestes de tendresse: Kamal rejoue l'enregistrement de la voix de Sodfa alors qu'elle s'entraînait à dire le salut à Afandina. Sodfa arrête le gramaphone, se tenant derrière Kamal, qui se rend compte que c'est Sodfa qui parle derrière lui et non un enregistrement.

Il se retourne, la serre dans ses bras et lui dit : "Ce que je ne peux pas comprendre, c'est que je portais une chemise à six boutons, un gilet, une cravate bien sérrée et une jackette et tu as toujours eu mon coeur, je ne sais pas comment." La pièce se termine par cette phrase, dans une fin heureuse et réconciliatrice commune aux comédies égyptiennes en particulier et au théâtre égyptien en général.



Photo 13. Scène finale, ***Sayedati El Gamila,*** mise en scène Hassan A. Salam, 1969.

4. Conclusion

Le metteur en scène est le maestro de la réalisation scénique d'une œuvre théâtrale ou cinématographique. C'est lui qui esquisse l'image scénique du scénario qui prendra la forme d'un film ou d'une pièce de théâtre. En tant que responsable de l'aspect esthétique et dramatique de l'œuvre, il choisit les comédiens ou les acteurs, dirige leur jeu et s'implique dans la conception du décor, des costumes, de l'éclairage et du son. Le metteur en scène doit posséder une aptitude à diriger et à gérer une équipe. Il doit notamment faire preuve de créativité et d'imagination, d'un réel sens de l'organisation et d'une grande sensibilité artistique. George Cukor et Hassan A. Salam sont deux grands metteurs en scènes qui se montrent d'une grande perspicacité dans la direction du processus scénique. Le dynamisme qu'ils parviennent à donner à leurs mises en scènes en est une grande illustration.

My Fair Lady et ***Sayedati El Gamila*** s'avèrent être deux expériences conçues comme moyen d'évasion hors du quotidien. De point de vue scénographique, Cukor et Hassan A. Salam abandonnent pratiquement toute référence à un décor réel afin de mettre l'accent sur le pouvoir expressif et de l'acteur et de la suggestion symbolique de la scénographie.

[6] UBERSFELD, Anne. (1996). Lire le théâtre II, Paris, Belin, p. 164

La première observation que l'on peut faire sur les procédes décoratifs dont se servent Cukor et Hassan A. Salam, c'est qu'ils suggèrent et symbolisent plus qu'ils n'évoquent : chez Cukor, la course d'Ascot se contente de lignes abstraites à dominante blanches et les rues et les décors intérieurs que ce soient le palais ou les maisons de Higgins et de sa mère ne sont que d'évidentes reconstitutions en studio. Chez Hassan A. Salam, on retrouve le même souci et les mêmes méthodes qui s'appuient sur des ressources purement suggestives/symboliques. Le décor chez Hassan A. Salam se limite à un bon nombre de panneaux en bois peints suggérant tous les lieux nécessaires à l'action dramatique. Un décor qui ne copie pas une forme du réel, a une valeur autant métaphorique que visuelle.

En tournant ***My Fair Lady,*** Cukor ne renonce pas seulement à la technique naturaliste, mais en plus et surtout à la tradition classique de l'identification du spectateur aux personnages. Pour lutter contre cette identification qui fait que le spectateur se projette vers et dans l'action sans la moindre distance a ce qui lui est présenté sur l'écran, Cukor ne s'attarde pas à lui rappeler incessemment qu'il est au théâtre via une forte attention portée à la technique de la distanciation. My Fair Lady embrasse sa théâtralité au niveau le plus fondamental du cadrage, en utilisant un langage cinématographique qui tente de se rapprocher de l'expérience de regarder une pièce de théâtre : Le film ne comporte aucun gros plan, il est principalement composé de plans moyens. Ce cadre crée à la fois une distance et une intimité avec les acteurs d'une manière similaire à la manière dont un membre du public ressent sa relation avec un comédien dans un théâtre à proscenium. Cukor présente le monde de ***My Fair Lady*** comme un plateau de théâtre élargi pour sa mise en scène. ll préserve la continuité entre théâtre et cinéma et son adaptation cinématographique de cette comédie musicale s'avère être une véritable théâtralisation de ***My Fair Lady.***

L'originalité de la musique dans ***My Fair Lady*** et ***Sayedati El Gamila*** par rapport aux autres comédies musicales, c'est que les personnages n'ont rien à voir avec le monde du chant et de la musique. Les comédies musicales sont souvent basées sur des thèmes qui ont un rapport étroit avec la musique, ce qui n'était pas du tout le cas ni avec le film, ni avec la pièce égyptianisée. Malgré cette abandonce de chant, ***My Fair Lady*** et ***Sayedati El_Gamila*** se révèlent peu musicaux : de nombreuses scènes sont plus récitées que chantées. Des fois ce ne sont pas de vrais numéros musicaux, ce sont juste quelques phrases récitées dans un dialogue, cependant il s'agit d'un véritable plaisir audio-visuel qui se révèle évidemment dans cette alternance entre les scènes dialoguées et les instants musicaux chantés et dansés par les personnages.

Les chansons dans ***Sayedati El Gamila*** même si elles sont arabisées pour être adéquates à la couleur locale de la pièce, gardent toujours des racines dans l'origine américaine. Elles sont toutes inspirées des thèmes évoquées dans le film. Les chansons dans ***My Fair Lady,*** surtout celles qui sont chantées par Eliza, disposent d'un grand éventail de notes. Elles sont vraiment difficiles et exigent beaucoup de puissance vocale. C'est la raison pour laquelle Audry Hepburn n'a pas pu interpréter les chansons avec sa voix et elle a été doublée par Marni Nixon, une chanteuse d'opéra et de concert professionnelle. Les numéros musicaux et les chorégraphies relèvent souvent du théâtre, mais sont sublimés par la caméra. George Cukor et Hassan A. Salam ont pu profiter de la musique pour en faire un élément nécessaire à la caractérisation de l'univers des drames

et à leur ponctuation en temps fort. Ils s'ingénient dans le choix des moments de l'insertion de la musique et des chants qui annoncent l'état d'âme des personnages et préparent le spectateur aux différents infléchissements de l'action dramatique.

Un script réussi est souvent soutenu par une excellente mise en scène. La plus grande réussite de ***Sayedati El Gamila*** et de ***My Fair Lady*** tient finalement du langage scénique et du langage scriptural aussi beaux soient-ils. Dans cette procédure de passage du texte, à l'écran, à la scène, le cinéma et le théâtre, surtout dans le domaine de l'adaptation, ont beaucoup poussé la réflexion quant à la recherche de nouveaux moyens d'expression. Chez Cukor, de plus en plus d'éléments propres au théâtre sont exprimés par l'image et mises en relief par la technique de l'échelle des plans. Cette même théâtralité on la retrouve également chez Hassan A. Salam qui, par sa mise en scène égyptianisée de ***Sayedati El Gamila,*** a pu développer son propre langage scénique pour exprimer le texte différemment. Un autre détail important à relever en ce qui concerne le pourquoi de la réussite triomphale de l'égyptianisation théâtrale et de l'adaptation cinématographique de ***My Fair Lady*** c'est que les deux expériences n'ont pas échappées à la fidélité au Pygmalion de Shaw. Malgré l'égyptianisation de la pièce et les fins fameuses mises au point avec le retour d'Eliza chez Higgins, et le retour de Sodfa chez Kamal, une résolution refusée par Shaw, qui clôture sa pièce sur le rire de Higgins lorsqu'il envisage le mariage d'Eliza et de Freddy, ***My Fair Lady*** et ***Sayedati El Gamila*** restent fidèles à la ligne de l'histoire. Ils agrandissent les personnages clés et célèbrent l'esprit de Shaw tout en ajoutant un petit détail supplémentaire relatif à ***Sayedati El Gamila :*** l'artificialité des distinctions de classe.

Une bonne production artistique constitue un langage international. ***My Fair Lady*** et ***Sayedati El Gamila*** font partie de ces productions mythiques où le théâtral et le cinématographique se mêlent pour produire l'un des plus grands chefs d'oeuvres du dix neuvième siècle et de tous les siècles.

Références

[1] Salam, A. H. (1969). *Sayedati El Gamila*. Egypte, https:// www. youtube.com/watch?v= G2smDYkkJXI&list=RDCMUCJY3eGNWSFRi5YnQiUyIgRA&start_radio=1&t=0

[2] Cukor, George. (1964). *My Fair Lady*, New York, https:// www.youtube.com/ watch?v=q5fW7sERw7I&list=PLkG0Fl90oL2mMERgQGgDakW__WbY9vqBt

[3] Show, b; G. (2004). *Pygmalion,* Angleterre, *The Pennsylvania State University.*

[4] Bablet, D. (1983). *Le Décor de théâtre*, Paris, C.N.R.S.

[5] Domarchi, J. (1965). George Cukor, Editions Seghers

[6] Larthomas, P. (1972). *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin.

[7] Pavis, Patrice. (1996). *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.

[8] Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre,* Paris, Belin.

[9] Marie, M. (2006). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Armond Colin.

[10] Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Messidor.

[11] Bekhedidja, N. (2009), Saison De Pierres d'Abdelkader Djemai, *Traduction Et Langues 8 (1),* 69-77, https://www.asjp. cerist.dz/ en/article/37673

[12] ---------- (2010). L'écriture, Un Espace De Jeux Et D'enjeux Dans Terrasse A Rome De Pascal Quignard Et Saisons De Pierres, *Traduction et Langues 9 (1),* 83-93, https://www. asjp. cerist.dz/en/article/104598

[13] Bouazza, M. (2019), Mise En Scène De La Violence Et Enjeux Intertextuel Dans A Quoi Rêvent Les Loups, De Yasmina Khadra, *Traduction et Langues 18 (1),* 117-138, https://www.asjp. cerist. dz/en/article/101365

[14] Henni, A. (2015), Spacialités et Personnages dans les Nouvelles Ecritures Le Cas du Point B 114 dans Le Roman de Djamal Mati". *Traduction et Langues 14 (1*), 309-324. https://www.asjp. cerist.dz/en/article/6364

[15] Lachachi, A. (2017), Violence du Discours dans le Roman Algérien. L'exemple de Rue Darwin De Boualem Sensal ». *Traduction et Langues 16 (1),* 69-81. https://www.asjp.cerist. dz/ en/article/31872

[16] OMAR Hammouche-bey, R. (2012), Le Paratexte comme Elément Révélateur". *Traduction Et* Langue *11 (1),* 131-140. https://www. asjp.cerist.dz/en/article/47448

[17] Ouahmiche, Gh &Sarnou, D. (2016) "Voices of Errancy, Spaces of Silence and Traces of Writing in The Naratives of Fadia Faqir, Leila Aboulela and Assia Djebar". *International Journal of Arabic-English Studies (IJAES)*, *16 (1),*143,https:// www.ijaes. net/ article/ fulltext/8?volume=16&issue=1

[18] Ouahmiche, Gh. & Boughouas. L. (2015), Thirdness and Its Bearings On Students' Views of The 'Other' Tying The Knot between the Literary and the Intercultural, *Traduction et Langues14 (1),* 9-27. https://www.asjp. cerist.dz/en/article/6337

[19] Ouahmiche, Gh. & Boughouas. L. (2016), Tsitsi Dangarembga's Nervous Conditions: A Quest into the Time-Honoured Mindsets About Femininеness Scuffle in The Context of Colonization and African Patriarchy, *International Journal of Literature and Arts 4* (*6),* 104-112. https://www.sciencepublishinggroup.com/journal/ paperinfo.aspx?journalid= 502&doi =10.11648/j.ijla.20160406. 13

[20] Ziad, Kh & Ouahmiche, Gh. (2019), Gender Positioning in the Visual Discourse of Algerian Secondary Education EFL Textbooks: Critical Image Analysis Vs Teachers". *Journal of Language and Linguistic Studies 15 (3*), 773-793. https://www.jlls. org/ index.php/jlls/ article/view/1144/491