

PORTRAITURES SCÉNIQUES ET PHOTOGRAPHIQUES DANS LE DRAME DE NAGUIB MAHFOUZ

DOI: 10.46522/CT.2026.01.10

Nesma MOHAMED FAYED

Université Ain Shams, Égypte

enny_fayed@yahoo.com

Abstract:

*Scenic and Photographic Portraits in Naguib Mahfouz's
Drama*

Naguib Mahfouz is one of the pioneers of modern Arabic literature whose literary career encompassed both fiction and drama. This study proposes a photographic approach to Mahfouz's dramatic writing by employing concepts derived from visual technologies, including focal length, composition, lens selection, and camera angles. Through this interdisciplinary perspective, theatrical characters are examined as visual elements within a photographic composition, bridging the gap between the dramatic text and its stage representation. Mahfouz's plays, characterized by a rich symbolic structure, invite a visual reading in which light, shadow, framing, and movement interact with dramatic meaning. Applying AI-powered image generation tools alongside photographic techniques offers new possibilities for visualizing and recreating dramatic situations. This approach transforms textual elements into visual compositions inspired by photographic aesthetics, allowing dramatic narration to be reconsidered as a series of visual frames that reveal power relations, individual postures, and the tension between individual and collective.

Keywords:

plays; photography; image generation; posture; interdisciplinarity

Lorsque le philosophe français Henri Gouhier affirme que « l'âme du théâtre, c'est son corps » (Bretonnière 2000, 13), il tente de poser les bases d'une dramaturgie où la corporéité devient le dernier refuge de l'authenticité face à l'effondrement des systèmes de sens traditionnels. Gouhier détermine l'essence théâtrale dans la corporéité active de l'acteur quand celui-ci reproduit une gestuelle significative. Le geste représente ainsi la modalité expressive de la présence scénique ; cette présence, à son tour, se déploie intégralement à travers l'expression gestuelle des acteurs au sein d'un ensemble d'éléments scénographiques : le décor, la musique, la lumière, entre autres. D'ailleurs, la spécificité du genre théâtral réside dans la capacité de l'acteur à incarner physiquement le spectacle, transformant l'espace dramatique en un lieu d'actualisation de la présence par le truchement du mouvement corporel et de ses prolongements techniques.

Si nous voulons revoir l'affirmation d'Anne Ubersfeld : « le théâtre est corps » (Ubersfeld 1996, 224), nous allons constater que la corporéité théâtrale transcende la simple incarnation physique pour devenir le lieu de convergence entre le corps vivant de l'acteur et l'être imaginaire du personnage. Cette forme de matérialité constitue le fondement même de l'art théâtral. L'indissociation entre émotion et expression corporelle, particulièrement manifeste depuis la fin du XIXe siècle, révèle une conception matérialiste du théâtre qui trouve une résonance particulière dans l'esthétique absurde et nihiliste du XXe siècle.

Dans le contexte absurdiste, le corps demeure la seule réalité tangible dans un univers privé de sens. L'évolution du « corps-relais » vers le « corps-matériau » que théorise Patrice Pavis trouve son accomplissement radical chez les dramaturges de l'absurde, où le corps devient l'expression directe de l'aliénation moderne (*Dictionnaire du théâtre* 2019, 70-72). La portraiture extrême de la corporéité, oscillant entre exaltation et destruction, se révèle aussi dans la pensée nihiliste qui ne trouve de vérité que dans l'expérience brute de l'existence physique. L'analyse de ces enjeux corporels s'avère donc cruciale pour comprendre les mutations esthétiques du théâtre moderne et contemporain. La corporéité théâtrale, matériau

premier de la représentation, ouvre nécessairement sur la question de la portraiture scénique.

À la différence du portrait qui se définit en art comme une « représentation d'une personne par la peinture, le dessin, la gravure, etc. » et en littérature comme une « description écrite ou orale d'un individu » (Académie française 2024, §9), la portraiture dépasse la simple représentation mimétique pour devenir un art de la caractérisation visuelle et temporelle. Action de peindre, elle représente donc le processus artistique complexe de construction et de révélation de l'identité de la personne à travers sa présence corporelle. Cette distinction fondamentale entre portrait et portraiture, empruntée aux arts visuels, prend une résonance particulière au théâtre : si le portrait correspond à l'instantané figé d'une individualité saisie dans un moment donné, la portraiture scénique s'apparente davantage à un processus dynamique et évolutif de construction identitaire qui se déploie dans la temporalité théâtrale. La portraiture scénique englobe donc l'ensemble des techniques dramaturgiques visant à donner corps à un personnage dans sa dimension à la fois physique et psychologique.

Dans le théâtre moderne, la portraiture théâtrale s'inscrit dans la logique du « corps-matériau » (Pavis 2019, 72), évoquée précédemment, transformant chaque moment scénique en laboratoire de construction et de déconstruction de l'être dramatique, où le personnage émerge moins d'une description textuelle que d'une alchimie corporelle et spatiale qui ne cesse de se réinventer au fil de l'action. Cette approche trouve son équivalent scénique dans les techniques de caractérisation développées par l'écrivain de la rue égyptienne, Naguib Mahfouz, qui exploite la corporéité de son héros non plus comme simple support d'un caractère préétabli, mais comme matériau vivant de l'élaboration identitaire.

Écrivain égyptien et intellectuel réputé d'Égypte et du monde arabe, Naguib Mahfouz est né en 1911 dans le quartier populaire de Gamaleyah au Caire et est décédé en 2006 au Caire, qu'il évoque toujours, avec les noms de ses rues, dans tous ses romans. Il publie plus de cinquante romans et recueils de nouvelles pendant sa carrière littéraire qui s'étend sur près de soixante ans. Lauréat du prix Nobel de littérature

en 1988, attribué pour la première fois à un écrivain arabe, ce prix lui donne accès au marché mondial. Après avoir produit une multitude d'œuvres littéraires, il s'est tourné relativement tard vers l'écriture théâtrale, c'est peut-être pourquoi ses pièces n'ont pas bénéficié de la même popularité que ses œuvres romanesques.

Face à la prolifération des plumes talentueuses des pionniers du théâtre arabe moderne de cette époque : Ahmed Chawqi, Tawfiq al-Hakim, Salah Abdel Sabour, et autres ; les pièces de Naguib Mahfouz représentent une tentative d'expérimentation de récits dialogués dans une dimension dramatique à la suite de la défaite de juin 1967. Cette défaite a été perçue comme l'effondrement d'un projet civilisationnel. L'Égypte nas-sérienne, qui se présentait comme le leader du monde arabe, s'est écroulée, laissant place à une crise identitaire majeure. Les Égyptiens ont dû faire face à un décalage brutal entre leurs aspirations nationales et la réalité de leur faiblesse militaire et technologique. La classe moyenne urbaine, pilier du nas-sérisme, s'est retrouvée économiquement et idéologiquement fragilisée. Une génération entière a grandi dans l'ombre de cette défaite se tournant vers l'individualisme consumériste ou, inversement, vers le radicalisme religieux. Cette défaite a transformé un peuple fier de ses accomplissements révolutionnaires en une société en quête permanente de rédemption et de sens et a ainsi ouvert une période de questionnements existentiels qui continue d'influencer la société égyptienne contemporaine (cf. Fouad 2023, §15).

Naguib Mahfouz, qui célébrait auparavant la modernisation de l'Égypte à travers un réalisme social optimiste, abandonne progressivement ce style pour adopter l'allégorie, le symbolisme et la fragmentation narrative. Devenant chroniqueur impitoyable de la décomposition sociale égyptienne, Mahfouz développe alors une critique acerbe du pouvoir autoritaire et une obsession mémorielle qui explore comment la société égyptienne se raconte ses propres mythes pour éviter de confronter ses échecs à travers des questionnements existentiels.

Les personnages de ses pièces post-1967 incarnent l'aliénation existentielle, la nostalgie paralysante et l'impuissance politique d'une société en crise identitaire. Toutes construites

en un seul acte et intégrées dans ses recueils de nouvelles, ses pièces de théâtre montrent que l'auteur et dramaturge ne cherche pas à en faire de grandes fresques scéniques. Elles montrent plutôt le statut de l'intellectuel arabe moderne confronté aux dilemmes entre tradition et modernité, entre espoirs révolutionnaires et réalités décevantes. Leur dimension symbolique, leur tension psychologique ainsi que leurs modalités de projection du réel constituent des domaines d'investigation insuffisamment explorés et méritent une analyse approfondie et systématique.

Comme chez les dramaturges de son époque, Mahfouz anticipe une révolution dramaturgique où la corporéité transcende l'incarnation physique des concepts et où les portraits des personnages anonymes deviennent témoins muets du non-sens. Du théâtre de la cruauté avec Artaud au théâtre de l'absurde avec Ionesco et Beckett, Mahfouz s'en inspire et pousse leurs logiques à leur paroxysme en présentant des corps figés, mécaniques ou grotesques qui reflètent l'aliénation de la condition humaine. L'analyse de ces enjeux corporels s'avère donc cruciale pour comprendre comment le théâtre moderne transforme l'effondrement des certitudes en matière dramaturgique. Cette corporéité théâtrale, en se constituant comme matériau premier de la représentation, s'ouvre nécessairement sur la question de la portraiture scénique : Comment le théâtre de l'écrivain Naguib Mahfouz parvient-il à construire et déconstruire des portraits post-défaite du personnage égyptien ? Comment des techniques photographiques pourraient-elles portraiturent visuellement la révélation et la dissolution de la condition humaine dans ses pièces ?

Dans un premier temps, nous proposons une analyse d'ensemble du texte dialogué et des didascalies afin d'identifier les indices corporels et spatiaux qui définissent l'identité visuelle de chaque personnage dans une dimension philosophique. L'examen des didascalies s'enrichit ensuite de l'application des théories photographiques, permettant d'établir une composition visuelle qui traduit les tensions psychologiques internes en codes techniques de cadrage, d'éclairage et de composition. L'analyse s'appuie également sur une

comparaison entre la représentation dramatique et la prise photographique, révélant ainsi la correspondance esthétique entre portraiture scénique lue et exploration photographique vue. Enfin, une re-vision de mises en scène emblématiques par une approche interdisciplinaire, combinera l'esthétique scénographique classique à l'innovation technologique numérique. Nous avons donc opté pour l'analyse de ses cinq premières pièces : *Yomit w Yohiyih* « *Il fait mourir, il fait vivre* », *Al Tarekka* « *L'Héritage* », *Al Naggah* « *La Survie* », *Machrou' Ilmonakachah* « *Projet à débattre* », *Al Mohemah* « *La Mission* ». Ces cinq pièces sont classées dans son recueil de nouvelles *Taht Al Mizalah* « *Sous l'Abri* »¹ dans une rubrique distincte : « Pièces en un acte ». Ces pièces représentent des personnages sans identité définie mais sont uniquement réduits à des archétypes : le jeune homme, la jeune fille, le médecin, l'officier, l'avocat, etc. Cette absence de caractérisation renforce une dimension allégorique, où les figures et les êtres deviennent des incarnations psychologiques plutôt que des entités personnelles.

1. De la corporéité philosophique à l'incarnation psychodramatique

Des critiques suggèrent que Naguib Mahfouz fut influencé par les écrivains français de son époque, citons entre autres : Camus, Sartre, Samuel Beckett et Eugène Ionesco. Comme Beckett, Mahfouz évoque l'inconnu par les traits de caractère, les comportements inattendus ou les silhouettes floues de ses personnages. De même, il s'inspire d'Ionesco par la brièveté de ses répliques qui crée un rythme saccadé et accentue l'absurdité des situations. L'influence des écrivains et dramaturges français sur le théâtre de Mahfouz ne se limite pas à un héritage thématique, mais s'étend à une transformation profonde des portraits théâtraux qui se métamorphosent sous le poids des situations.



1. Sauf indication contraire, les citations, les titres et les extraits de textes en langue arabe ont été traduits en français par l'auteure de cette recherche. Elles visent à rendre le sens général des propos et peuvent admettre d'autres interprétations ou variantes sémantiques.

Les cinq pièces théâtrales de *Sous l'Abri*, écrites en 1967, sont construites selon une architecture philosophique commune centrée sur la désintégration des structures traditionnelles de sens. La défaite égyptienne de 1967 a créé un choc traumatique comparable, à bien des égards, au contexte qui a inspiré Beckett, Ionesco, Sartre et Camus. Après la Seconde Guerre mondiale et les révélations sur les camps nazis/staliniens, des intellectuels remettent en cause le progrès, la raison et les grandes idéologies. Parallèlement, la défaite de l'Égypte face à Israël est vécue comme une humiliation nationale, ébranlant la confiance dans le nassérisme et le panarabisme. Le discours nationaliste arabe est perçu comme creux, tout comme le langage bureaucratique dénoncé par Ionesco dans sa pièce *Rhinocéros* (Ahmed 2023, \$5).

À partir des conceptions fondamentales du théâtre moderne (la situation, l'engagement, la révolte et la solidarité), l'existentialisme et l'absurdité brossent l'incarnation psychodramatique des protagonistes de Naguib Mahfouz.

1.1. Le corporel-existential

Le corps exprime avant de signifier puisqu'il révèle directement les structures existentielles sans médiation conceptuelle. Au théâtre, le corps devient instrument au service de l'expression d'une psychologie ou d'un caractère. Cependant, lier la corporéité au concept de l'existentialisme désigne la conception du corps non plus comme simple contenant de l'âme ou instrument de la conscience, mais comme une dimension constitutive et révélatrice de la présence de l'être. Cela avance l'hypothèse qu'il existe des communications sans parole parlée mais qui opèrent une signification sensuelle (sans mots) par la présence d'une ou plusieurs personnes qui captent l'affect du corps et de l'esprit (Dalmas 2022, \$10).

Reposant sur l'idée que « l'existence précède l'essence » (Sartre 1946, 37), Jean-Paul Sartre souligne que l'homme n'a pas de nature prédéfinie, mais se construit par ses actes et ses choix. Cette philosophie influence profondément les pièces de théâtre de Mahfouz, où les personnages incarnent des dilemmes métaphysiques à travers leur corps, leurs gestes et leurs interactions. Le jeune homme de *La Mission*, avec sa

nervosité gestuelle et sa fatigue musculaire, incarne l'angoisse sartrienne face à la liberté sans fondement transcendant :

LE JEUNE HOMME – J'ai besoin d'un peu de repos pour mieux répondre. Délivrez-moi de mes chaînes pour que je puisse goûter à un peu de liberté (Mahfouz 2006, 163).

Sa corporéité anxieuse matérialise cette découverte existentialiste que l'homme est « condamné à être libre » dans un univers absurde (Sartre 1946, 52). À l'opposé, les quatre hommes uniformisés illustrent la critique sartrienne de la mauvaise foi : leur rigidité corporelle et leurs mouvements mécaniques révèlent cette fuite volontaire dans les rôles sociaux pour échapper à l'angoisse de la réévaluation de soi :

HOMME 1 – Tu veux nous exploiter au nom de l'humanité, hein ? Et parce que tu es fait des mêmes éléments que l'univers, tu crois pouvoir berner l'univers entier ? Que veux-tu de plus ? (Mahfouz 2006, 164).

La tentative de « berner l'univers », qui représente un acte de mauvaise foi plutôt que de révolte chez Sartre, rappelle l'absurde camusien. La confrontation entre le jeune homme élégant et les quatre figures uniformisées dans un espace désertique, illustre parfaitement ce que Camus nomme la « confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde » (Camus 1942, 45). L'espace vide du désert devient métaphore d'une condition existentielle où l'individu se trouve confronté à l'arbitraire d'un jugement sans fondement rationnel. Le protagoniste, contraint de choisir entre liberté, miséricorde et justice, illustre l'impossibilité fondamentale de toute décision authentique dans un univers privé de transcendance.

Cet absurde camusien fut prolongé par l'éthique de la révolte incarnée par le rôle des figures féminines dans les pièces : *Il fait mourir, il fait vivre, La Survie, Projet à débattre, La Mission*. Ces figures représentent la tendresse : « Si seulement tu te contentais de mon cœur... Pourquoi te charger des peines du monde ? » (Mahfouz 2006, 10), l'engagement : « Ne m'attends pas... Mais sois certain de ma fidélité... Jusqu'au dernier instant... Je te confie à Dieu » (Mahfouz 2006, 96), l'amour : « N'as-tu pas aimé

en suivant ma propre façon simple ? » (*ibidem*, 52)² et la fragilité : « Je l'avoue : je le hais autant que je le crains » (Mahfouz 2006, 147). Ces figures, malgré l'effondrement environnant, maintiennent une délicatesse qui résiste à la déshumanisation avec une solidarité qui fonde la morale authentique de Camus. Ainsi, la phénoménologie existentialiste émerge d'une corporéité aliénante qui parfois masque la bonté innée des personnages. Mais pour quelle esthétique ?

1.2. L'esthétique de la décomposition et du détournement

Chez les existentialistes, rien n'est inné chez l'homme, puisqu'ils privilégient une esthétique de la vulnérabilité. Pour Sartre, le détournement relève de la mauvaise foi, ce mécanisme par lequel la conscience se ment à elle-même pour échapper à l'angoisse de la liberté. Cette thématique trouve son prolongement dans la pièce *L'Héritage*, où l'appartement ancien du cheikh décédé symbolise le poids mortifère du passé sur la conscience de son fils héritier. Ce jeune homme détourne son regard de ses responsabilités à maintenir les liens familiaux et de ses comportements honteux : « Le jeune homme : S'il me voyait à l'heure de son agonie, il lutterait contre la mort rien que pour m'arracher la vie. (Le jeune homme sourit à travers des secondes de silence) » (Mahfouz 2006, 43). La présence menaçante de l'officier et de l'homme informateur transforme l'espace domestique en territoire d'oppression, illustrant la théorie du pouvoir de l'esprit sur l'esprit, ou le panoptique de Michel Foucault (Foucault 1993, 17-32). La maison, lieu traditionnellement associé à la sécurité, au repos et à l'intimité, devient « silencieuse comme une tombe » (Mahfouz 2006, 42), ou comme une prison où se cristallisent des conflits sociopolitiques et psychologiques. L'officier et l'informateur, formels, stricts, aux visages figés, représentent l'autorité et prolongent cette idée de conflits en incarnant la bureaucratie policière. Cette esthétique de détournement révèle comment l'espace domestique se métamorphose en



2. Par exception à la règle générale adoptée dans ce travail, la traduction de l'arabe vers le français de la pièce *Projet à débattre* de Naguib Mahfouz est assurée par Tarik Abou Soughaire.

une inquiétante étrangeté, transformant les portraits des protagonistes en inscription visible de leur culpabilité intériorisée. Cette étrangeté qui devient chez Camus « une notion qui correspond à un état d'âme » (Lakhdar Barka 2009, §51), se manifeste également dans la didascalie de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre* : « (fantômes en gésir) » (Mahfouz 2006, 8). Ces fantômes jouent le rôle du miroir de la condition existentielle du protagoniste jeune homme dans laquelle il se trouve étranger à lui-même, à ses aspirations et au monde :

LE JEUNE HOMME : Les sources de la vie véritable sont menacées de sécheresse, les aspirations éternelles du cœur résistent à l'oubli, sous le ciel de la solitude où se flétrissent les sens des choses... Je m'en vais (Mahfouz 2006, 38).

Les présences fantomatiques qui traversent le texte théâtral sans jamais accéder à la pleine existence narrative, incarnent le détournement radical de toute possibilité d'intégration sociale et matérialisent l'échec à transcender la gloire du passé : « Le jeune homme : Puissent les Ancêtres me guider par leur exemple » (Mahfouz 2006, 11). Cette présence-absence témoigne d'une décomposition du monde intérieur du jeune homme, qui le transforme en un état inerte plutôt qu'un être social capable d'un échange mutuel avec l'autre. Les fantômes chez Beckett ou chez Ionesco incarnent les morts sans sépulture, les disparus des camps, la mémoire refoulée. De même, ils symbolisent chez Mahfouz les soldats décédés au front, ou les idéologies du nassérisme ou du panarabisme déchues. Le recours aux fantômes permet de contourner la répression.

Cette esthétique de la décomposition se complète par une autre, celle de la réduction qui transforme chaque personnage en allégorie de l'échec : leur déchéance physique (la douleur soudaine du jeune homme au genou dans *La Mission*, qui le projette au sol) et linguistique (la femme enivrée et hystérique dans *La Survie*) mime l'effondrement des corps et de l'identité. Par leur résistance passive à l'anéantissement, ces anti-héros performativement dénoncent l'absurdité de la condition humaine, où toute quête de sens est vouée à la parodie tragique. Héritiers de Beckett et Ionesco, les personnages de Mahfouz se manifestent donc dans la logique de

dégradation progressive qui transforme leurs portraits scéniques en un espace diagnostique. Ils deviennent des révélateurs de fragmentations identitaires et sociales qui caractérisent l'épuisement existentiel de la modernité du XXe siècle.

1.3. Le méta-théâtre pour l'identité fragmentée

Cette forme de théâtralité, le méta-théâtre a connu un grand développement au XXe siècle, en mettant en abyme le phénomène théâtre et en proposant une réflexion sur sa propre dramaturgie de l'écrivain. Les dramaturges de cette époque utilisent donc le méta-théâtre pour montrer que la politique est un spectacle manipulé, comme le théâtre. Le méta-théâtre brise l'illusion réaliste pour souligner l'impossibilité de dire. Après 1945 en Europe ou 1967 en Égypte, les grands récits du nationalisme, du socialisme ou du progrès sont discrédités. En montrant ouvertement cette théâtralité, les auteurs désamorcent la censure et ouvrent un espace de parole malgré la répression. Chez Mahfouz, le méta-théâtre devient un des outils utilisés pour exprimer l'identité fragmentée de ses personnages.

La pièce *Projet à débattre* qui se déroule dans un bureau théâtral, révèle l'influence du méta-théâtre ionescien en représentant le dramaturge et son portrait dominant, le metteur en scène équilibré, l'acteur nerveux et l'actrice aux expressions complexes. Chaque personnage se réduit à sa fonction professionnelle, révélant l'échec de maintenir l'équilibre psychologique pour aboutir à la cohérence communautaire. Cette spécialisation fonctionnelle se traduit corporellement par des gestuelles professionnelles spécifiques : le dramaturge adopte une attitude de dignité intellectuelle et de reproche convaincant face à l'acteur qui adopte de l'expressivité agressive. Ce dramaturge présente des similitudes avec Ionesco lui-même tel qu'il se met en scène dans sa pièce *L'Impromptu de l'Alma*. Cette autoreprésentation révèle la dimension narcissique et mégalomane de l'acte créateur, mais aussi sa fragilité fondamentale face aux résistances du réel.

La théâtralisation des identités artistiques démontre que l'acte créatif lui-même, loin d'être un refuge d'authenticité, se mue en une représentation sociale codifiée. Ce phénomène

incarne une forme d'aliénation propre à la modernité, où l'artiste, soumis à la rationalisation des processus créatifs, se voit dépossédé de sa propre praxis par les mécanismes d'un jeu artistique irréel :

L'ACTEUR (*en faisant un geste de regret*) – Je pleure les jours heureux du passé et je crains qu'ils ne reviennent jamais. J'avais l'habitude de représenter, sur la scène, l'Homme au sommet de sa noblesse et de sa lutte. Sur la scène, s'affrontaient les forces du Bien et du Mal, et entre elles, se tenait la volonté libre et inébranlable (Mahfouz 2025, 35-36).

En mettant en abyme l'acte théâtral lui-même, les planches de la scène deviennent un espace métaphorique de lutte existentielle où l'acteur se présente comme un archétype (ou l'Homme universel), même s'il n'est plus que l'ombre de ce rôle. Lorsque le jeune homme se tourne et parle à la banquette en pierre, la jeune fille commente cette convention : « La fille – Ne t'adresse pas au néant comme un insensé » (Mahfouz 2006, 13). Cette situation pourrait basculer vers le méta-théâtre et relève également de l'expressionnisme théâtral, où l'invisible (pensées, souvenirs, fantasmes) est rendu quasi visible sur scène, par l'écho du discours du protagoniste qui exprime l'intériorité du personnage.

La pièce de théâtre *L'Héritage* construit l'illusion de vérité : si, selon le discours du jeune homme et de la fille, l'informateur est lui-même l'architecte, qu'est-ce qui distingue la vraie identité de sa représentation ? C'est littéralement un jeu de théâtre dans le théâtre :

L'OFFICIER – Et voilà qu'il retombe dans ses hallucinations.

LE JEUNE HOMME – Je vous jure que cet homme est le criminel qui nous a agressés (Mahfouz 2006, 68).

Quand le jeune homme et la fille insistent sur cette substitution, cela montre que l'identité n'est pas une propriété individuelle mais une construction sociale, toujours négociée avec autrui. Comme chez Beckett, il n'y a plus d'essence stable du personnage, ce qui suggère que l'identité n'est qu'une série de masques interchangeables. Cette technique méta-théâtrale

révèle que l'identité stable est une illusion. En montrant qu'un personnage peut en représenter un autre, ou plutôt être vu autrement que sous sa propre identité, cette technique révèle que l'identité devient une représentation et une construction artificielle. L'identité fragmentée des personnages de Mahfouz se donne à lire dans leurs portraits scéniques comme un palimpseste du manque. Les lacunes expressives, les paroles automates, ou les corps sans voix, incarnent une dimension de trace spectrale d'un réel inaccessible mais qui pourrait être imaginé à travers un prisme photographique.

2. De la vision dramatique au prisme photographique

La mise en scène théâtrale se situe à la convergence de plusieurs disciplines artistiques et techniques. Héritant des traditions picturales, elle intégra des innovations technologiques variées. Dans les contextes sociopolitiques tumultueux de l'Europe post-1945 et du monde arabe post-1967, la documentation photographique ou filmée des pièces de théâtre revêt une importance cruciale, mais répond à des enjeux distincts. Les pièces de l'absurde comme *En attendant Godot* de Beckett ou *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco ont été filmées pour préserver leur mise en scène novatrice dans les décors épurés et les jeux d'acteurs minimalistes. Parallèlement, quelques pièces égyptiennes ont été filmées avec une diffusion limitée en privé pour contourner la censure. La télévision d'État égyptienne a parfois filmé des pièces après coup, une fois « nettoyées » de leur subversion. Cependant, les pièces trop critiques ont été interdites de diffusion et les rares photos ont été confisquées. Ainsi, le rôle national adopté par le Théâtre National dans les années soixante n'a cessé de décliner progressivement jusqu'à ce que sa flamme s'éteigne définitivement dans les années quatre-vingt (Abdelwahab 2020, §4).

Les pièces de Mahfouz, ni jouées, ni filmées, sont dotées de caractérisations visuelles où chaque personnage nécessite un traitement photographique spécifique pour refléter sa dimension psychologique en fonction de son comportement et de sa posture. Des choix techniques photographiques (éclairage, cadrage, angles optiques, filtres...) peuvent

participer à la construction du sens dramatique. De même, les innovations technologiques contemporaines enrichiront cette approche esthétique.

2.1. L'éclairage : sculpteur d'espace et d'émotion

Comme dans le portrait photographique, la lumière joue un rôle essentiel dans la mise en scène théâtrale. Elle influence les émotions, définit le déroulement spatio-temporel, guide le regard du spectateur et renforce le sens de la pièce. Entre les années 1960 et 1970, les techniques d'éclairage connaissent des évolutions majeures, tant d'un point de vue technologique qu'artistique. Dans les années 1970, des changeurs de couleurs sont inventés pour permettre la transition quasi instantanée entre différentes ambiances sans changer manuellement les filtres. De même, vers la fin des années 1970, apparaissent les premiers projecteurs motorisés qui mettent la lumière en mouvement, notamment sur une scène musicale ou théâtrale (Willems 2014, §20). C'est alors que le métier d'éclairagiste s'institutionnalise, passant d'une simple tâche technique à un véritable art qui crée des ambiances expressives et dramatiques.

Les expressions changeantes entre doute et rébellion du jeune homme de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre* pourront être révélées visuellement par l'éclairage Rembrandt. Cet éclairage, caractérisé par son triangle lumineux sur la joue opposée à la source principale de lumière, constitue le choix technique privilégié pour les personnages en proie à des conflits existentiels. Cette technique trouve sa justification théorique dans l'esthétique du clair-obscur baroque, réinterprétée à travers le prisme de la philosophie existentialiste, et produisant un effet sombre et dramatique. Ce type d'éclairage se caractérise souvent par un arrière-plan sombre ou noir derrière le sujet, mettant ce dernier au premier plan et visualisant la dialectique sartrienne entre liberté assumée (zone éclairée) et possibilités non actualisées ou fantômes du passé (zone d'ombre). De même, le portrait du dramaturge dominant et hautain dans *Projet à débattre* reçoit un traitement d'éclairage similaire mais avec une source de lumière plus contrastée. Ce traitement révèle ici la complexité de cette figure intellectuelle

qui incarne simultanément orgueil et colère intérieure avec un flou d'arrière-plan qui renforce son isolement, puisqu'il se tient pour distinct, voire supérieur, au reste de l'humanité.

Pour incarner l'homme mûr de la pièce *La Survie*, on pourrait concevoir un éclairage dur et tranchant, inspiré du documentaire social, où la lumière crue et les ombres découpées dessinent un portrait sans concession. Isolé dans son domicile, son visage est sculpté par une source d'éclairage, la cheminée, qui projette une lumière chaude et frontale. Cet éclairage donne l'impression de l'autonomie existentielle jusqu'à l'arrivée de la femme fugitive. Hardie et impulsive, l'intégration accidentelle de la femme dans la zone de confort de l'homme, reproduit un effet visuel de surexposition. En photographie, la surexposition désigne une image où trop de lumière a été capturée par le capteur ou la pellicule, entraînant une perte de détails dans les zones claires. Cette perte de détails se réalise par le passage de la tension du désespoir vers l'euphorie du plaisir sensuel dans la didascalie : « (leurs mouvements ne diffèrent presque pas d'un échange d'amour. La saveur et l'intensité du conflit changent, créant une atmosphère nouvelle et inattendue, exploitée par la tension et le désespoir. Puis il la prend dans ses bras et la couvre de baisers) » (Mahfouz 2006, 87). Toutefois, l'éclairage dramatique, caractérisé par des ombres nettes issues d'une source ponctuelle, matérialise la volonté d'exercer une souveraineté absolue sur l'autonomie personnelle. Visuellement, l'élimination de toute nuance par ces ombres tranchées révèle le choix existentiel de la mauvaise foi sartrienne.

Par contre, les personnages féminins des autres pièces du livre *Sous l'Abri*, bénéficient prioritairement d'un éclairage doux. En diffusant la source lumineuse, ce traitement d'éclairage permet d'exprimer la délicatesse émotionnelle et la vulnérabilité psychologique. La fille douce et belle de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre* est éclairée par une source diffusée qui crée une lueur subtile, mêlant l'espoir à la crainte. Un angle de prise de vue légèrement bas contribue à renforcer sa présence émotionnelle tout en respectant la fragilité de son caractère.

L'actrice glamour bénéficie, quant à elle, d'un traitement d'éclairage similaire, mais qui s'en distingue par une lueur

plus marquée. Pour créer cet effet, on pourrait recourir à un réflecteur doré et des outils destinés à adoucir les imperfections et à accentuer son ambiance urbaine. Cette approche puise ainsi son inspiration dans la double tradition du portrait féminin en peinture et de la photographie de boudoir. Elle crée de même une atmosphère onirique appropriée à son statut de star mêlant délicatesse et témérité :

L'ACTRICE – [...] J'ai décidé de me faire plus grande pour attirer ton [le dramaturge] attention. J'ai porté des chaussures à talons hauts, j'ai changé ma coiffure, j'ai resserré le haut de ma robe pour mettre en valeur ma poitrine, mais tu ne m'as pas vue (Mahfouz 2025, 125).

Contrairement à l'éclairage du portrait photographique censé sculpter le visage et révéler l'attitude et l'émotion, l'éclairage théâtral absurde ne cherche pas nécessairement à flatter ou à révéler, mais plutôt à isoler brutalement un personnage dans un faisceau cru et à plonger le reste de la scène dans la pénombre afin de renforcer le sentiment d'étrangeté ou d'aliénation. Cependant, l'éclairage transcende sa fonction purement technique pour devenir un véritable outil narratif transmettant une réalité bouleversée, fragmentée et déformée des cadrages scéniques.

2.2. Cadrages et angles optiques

Les années 60 et 70 étaient un véritable laboratoire d'expressions artistiques où les cadrages photographiques de portrait évoluent de manière significative pour mettre en avant non seulement la ressemblance physique, mais surtout la profondeur psychologique et l'intensité dramatique du photographié. En Europe, les portraits se caractérisaient par des cadrages serrés et des angles audacieux, souvent en plongée ou contre-plongée, reflétant une esthétique dynamique et spontanée héritée du cinéma et de la *street photography*, tandis qu'en Égypte, les portraits privilégiaient majoritairement le cadrage frontal et centré, avec des angles de prise de vue conventionnels, mettant en scène les sujets dans une pose digne et maîtrisée, particulièrement dans les studios. Cette divergence stylistique révèle un contraste profond : en Europe, le cadre et

l'angle deviennent des outils d'expérimentation et de critique tandis qu'en Égypte, ils servent à affirmer une identité, une stabilité et une forme de respect face à l'objectif.

Avec le temps, les photographes privilégient de plus en plus les cadrages serrés sur le visage ou des parties spécifiques du corps, les angulations originales avec des jeux de perspectives, l'intégration des éléments de l'environnement immédiat du sujet, et surtout, l'expression du vécu avec un intérêt croissant pour la vérité du modèle, au-delà de l'apparence ou de la pose documentaire.

Des cadrages en contre-plongée, à hauteur d'œil ou rapprochés peuvent être appliqués pour représenter la psychologie complexe des personnages du théâtre de Mahfouz. Héritée du langage cinématographique, la contre-plongée constitue un choix récurrent pour exprimer l'autorité, la force ou la rébellion. Le géant de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre*, illustre parfaitement cette approche qui amplifie la présence du personnage en le grandissant symboliquement. Le choix de cet angle associé à un éclairage fort avec une ombre profonde, renforce sa posture de relief sculpté. La prise de vue groupée en contre-plongée légère des quatre hommes uniformisés dans *La Mission*, par opposition à la prise de vue en plongée du jeune homme allongé sur le sol en état de souffrance avec les mains et les pieds ligotés, de cette même pièce, suffit à créer un contraste instantané entre l'effet de domination psychologique et de résistance vulnérable.

En favorisant l'identification psychologique dans la captation de la gestuelle nerveuse et anxieuse, représentée dans les travaux de Sartre, la prise de vue à hauteur d'œil, le plus naturel visuellement, convient aux personnages complexes nécessitant une approche empathique. Cet angle crée une relation d'égalité entre le personnage et le spectateur. Le fils dans la pièce *L'Héritage*, le critique dans *Projet à débattre*, et le médecin dans *Il fait mourir, il fait vivre*, reçoivent ce traitement neutre qui respecte leur statut de figures parfois bienveillantes, conseillères ou hésitantes. Cet angle restitue une égalité visuelle entre le protagoniste et le spectateur qui, à son tour s'identifie avec ses conditions de vie, ses aspirations ou ses tensions intérieures. Cette prise à hauteur d'œil

permet donc d'assurer un cadre sans déformation de perspective et de tailler clairement les expressions corporelles et les émotions authentiques, ce qui contribue ainsi à une meilleure lisibilité communicationnelle dans la transmission du message moral. La posture au niveau des yeux, associée à un cadrage rapproché, s'impose au XX^e siècle comme un dispositif visuel porteur d'une forte charge idéologique. Elle traduit une volonté affirmée de démocratisation du regard, fondée sur les principes d'égalité sociale et politique. En abolissant toute hiérarchie entre le sujet représenté et le spectateur, cette configuration visuelle accompagne les luttes idéologiques du siècle en faveur de la reconnaissance, de la dignité et du respect des individus dans leur pluralité. Privilégiée pour les portraits engagés et les documentaires, elle vise à révéler la réalité humaine dissimulée derrière les enjeux sociopolitiques, pour une approche empathique du sujet afin d'intensifier l'impact émotionnel.

Le recours au cadrage rapproché de l'acteur dans *Projet à débattre* permet de saisir avec acuité les fluctuations émotionnelles du personnage, oscillant entre nervosité, vitalité et vanité. Ce plan, hérité des pratiques du portrait photographique développées au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, privilégie une approche introspective du sujet, centrée sur l'expressivité du visage et la densité psychologique. Dans cette perspective, le mendiant de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre* pourrait également être représenté par un tel cadrage, afin de mettre en lumière sa profondeur philosophique et la sagesse qui émane de sa marginalité. Le plan rapproché s'impose, alors, comme un vecteur symbolique de l'isolement et de la vulnérabilité du citoyen dans le contexte post-défaite, tout en révélant, implicitement, les formes de résistance intime et de force intérieure déployées face aux profondes mutations sociales et politiques de l'après-guerre. En effet, les paramètres de cadrage et de mise en plan sont déterminés en fonction de plusieurs axes techniques interdépendants liés au choix de l'objectif photographique et d'autres accessoires comme les filtres.

2.3. Objectifs photographiques et filtres

L'objectif à focale fixe (85 mm) s'affirme comme une optique standard du portrait théâtral moderne, ceci en raison

de la perspective équilibrée qu'il confère au visage humain (fig. 1)³. Dans le contexte du théâtre de l'absurde du XX^e siècle, ce dispositif visuel renforce la solitude existentielle et la tension intérieure des personnages, tout en maintenant une relation frontale et distanciée avec le spectateur. Sa focale instaure une distance de prise de vue intermédiaire qui préserve l'espace scénique tout en respectant l'intimité expressive de l'acteur. Elle se caractérise par une polyvalence qui permet de réaliser des cadrages variés sans changement d'optique. La grande ouverture de cette optique favorise également un isolement pour le sujet photographié, accentuant ainsi sa présence dramatique au sein du cadre.

La qualité du flou d'arrière-plan contribue de même à détacher la personne de son environnement, et à concentrer l'attention sur l'intensité de l'acte et des manifestations faciales. Pourtant, cet objectif pourrait contextualiser les personnages secondaires sans les isoler excessivement de leur univers dramatique. Les personnages secondaires dans les pièces de Mahfouz aident à soutenir les caractères et les profils des personnages principaux afin d'approfondir l'intrigue et de créer des alliances ou, au contraire, des défis avec le protagoniste.

Par exception, le géant, figure secondaire mais allégorique de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre*, pourrait être saisi par le recours à un objectif grand-angle (35 mm) (fig. 2). Empreint d'une esthétique documentaire d'après-guerre, l'objectif (35 mm) fusionne le sujet à son environnement et crée une tension spatiale propre aux portraits cinématographiques européens. Cet objectif, habituellement réservé à des effets dramatiques spécifiques, trouve ici sa justification dans la nature abstraite et symbolique de ce personnage. Avec une contre-plongée accentuée, il permet au final, d'exalter la monumentalité insondable de son physique tout en imposant une déformation maîtrisée de la perspective (Vauday 2006, 97-112).



3. Les figures présentées dans cette étude ont été conçues avec l'assistance de l'intelligence artificielle générative Gemini (Google, version 1.5 Pro, septembre 2025), à partir des consignes et données fournies par l'auteur, et sont regroupées en annexe à la fin de l'article.

La perspective de cet objectif exagère le monde absurde où se noie la figure traditionnelle de l'homme. Or, si le champ de l'objectif définit l'espace théâtral, c'est la qualité de la lumière qui en définit l'âme. Ici interviennent les filtres, capables de teinter l'émotion et de nuancer des significations nouvelles.

Dans le contexte du jeu théâtral absurde, l'usage des filtres photographiques contribue à sculpter la lumière de manière à révéler la psyché décalée des personnages et l'atmosphère métaphysique de l'univers scénique. Le filtre de diffusion (Pro-Mist) introduit une brume onirique autour de certains personnages, comme la jeune fille dans *Il fait mourir, il fait vivre* (fig.3), estompant la frontière entre le réel et l'irréel et l'enveloppe d'une lueur qui la sépare du monde :

LA JEUNE FILLE – Et les vivants doivent s'en méfier, je t'appelle au vrai bonheur de l'existence.

LE JEUNE HOMME – Même le bonheur se transforme parfois en poussière et en honte entre nos mains (Mahfouz 2006, 10).

Visuellement, ce filtre qui atténue les hautes lumières et diminue légèrement le contraste, opère une distinction esthétique cruciale : d'un côté, l'appel au bonheur de la jeune fille ; de l'autre, la révolte noircie du jeune homme, pour qui ce bonheur n'est que poussière.

Par opposition, le filtre polarisant (CPL) augmente la saturation des couleurs et le contraste. Il s'avère particulièrement utile pour accentuer la vanité fardée de quelques personnages comme l'actrice de la pièce *Projet à débattre* ou la femme fugitive dans *La Survie* (fig. 4). Ce contraste polarisé souligne le grotesque des apparences contrôlées face au chaos intérieur. Il ajoute une métaphore visuelle de la voix émotionnelle féminine en conflit avec l'absurdité des situations et la matérialité de la vie.

Les filtres correcteurs de température (CTO : *Color Temperature Orange* – réchauffant, et CTB : *Color Temperature Blue* – refroidissant) modulent l'ambiance colorimétrique et la température émotionnelle des portraits selon l'atmosphère souhaitée. L'atmosphère intense des scènes de *La Mission* fut intensifiée par le filtre réchauffant CTO qui évoque la révolte et la résistance. En revanche, l'atmosphère fade et abstraite des

scènes des deux pièces *L'Héritage* et *Il fait mourir, il fait vivre* fut appuyée par un filtre refroidissant CTB d'où les teintes froides expriment l'indifférence et l'étrangeté cosmique (fig. 5).

Par ailleurs, l'emploi du filtre ND (*neutral density*) ou verre fumé réduit uniformément la quantité de lumière traversant l'objectif sans affecter les couleurs. Ce filtre obscurcit la scène de clôture dans *Il fait mourir, il fait vivre* (fig. 6), pour créer un effet de flou résiduel et suggérer une succession des mouvements ; d'abord du géant qui pousse le jeune homme dans la pénombre de la banquette en pierre, puis des fantômes qui s'éveillent dans une atmosphère fantasmagorique.

Ainsi, chaque filtre opère comme un amplificateur de sens, transformant la photographie en un prolongement silencieux de scènes absurdes. C'est alors que l'intégration des dispositifs de traitement visuel transforme radicalement la relation entre la réalité vue et sa transmission. Au-delà de la simple capture, la technologie intervient pour traiter et générer des extensions virtuelles aux portraits, rendant ainsi visible la dimension invisible des protagonistes.

2.4. Innovations technologiques

Les logiciels de traitement photographique et les outils d'intelligence artificielle permettent désormais de sculpter artificiellement l'aura scénique avec rapidité et précision. L'interprétation photographique à partir de texte écrit représente une avancée technologique majeure de la dernière décennie. Ces systèmes d'intelligence artificielle ont développé la capacité de transformer des descriptions linguistiques en des représentations visuelles cohérentes. Cette correspondance entre langage et éléments visuels, contribue ainsi à matérialiser instantanément des concepts abstraits ou des scènes en images concrètes.

Contrairement à une création traditionnelle, l'IA génère des images en synthétisant styles, compositions, éléments graphiques et palettes de couleurs à partir de milliards d'illustrations et photographies qui alimentent ses algorithmes d'apprentissage. Parmi les outils de génération d'images : Stable Diffusion, Midjourney, DALL-E, IA d'Adobe, Google Gemini et autres... Chaque utilisation d'un de ces outils

contribue à perfectionner sa performance grâce à un cycle d'amélioration continue basé sur l'exploitation non consentie des tentatives d'autrui.

Appliqués au théâtre, les systèmes d'intelligence artificielle pourraient générer automatiquement les portraits des personnages selon les paramètres physiques et psychologiques définis par le dramaturge. En poussant à l'extrême la logique du corps-matériau, identifiée par Pavis, les technologies numériques révèlent que la corporéité théâtrale a toujours été une construction artificielle, un assemblage signifiant plutôt qu'une donnée naturelle. La révolution numérique offre donc des opportunités fascinantes pour donner vie visuellement aux pièces de théâtre qui n'ont jamais été représentées sur scène. Ces outils permettent aussi de visualiser des décors impossibles ou coûteux à réaliser dans la réalité, d'explorer différentes interprétations visuelles d'une même œuvre sans les contraintes budgétaires d'une production théâtrale, et de rendre accessible et d'archiver une vision artistique d'un texte théâtral avant qu'il ne soit joué, offrant une référence ou une inspiration pour de futures mises en scène.

En outre, l'application de l'IA à un texte théâtral envisage plusieurs défis. L'abstraction théâtrale versus les éléments concrets d'une photo fixe élimine l'effet de suggestion et du symbolisme. De même, capturer l'essence d'une action, d'un dialogue ou d'une tension dramatique dans une image fixe nécessite des choix interprétatifs complexes. En plus, générer le même personnage dans différentes scènes pour différents angles photographiques avec une apparence cohérente reste un défi technique car les outils actuels peuvent produire des variations involontaires dans les traits, les vêtements ou l'âge d'un personnage. C'est alors que traduire visuellement les états intérieurs des personnages, leurs conflits psychologiques et leurs relations complexes exige une compréhension subtile du texte et de la vision du dramaturge que l'IA peine parfois à saisir.

Au niveau de la réception, chaque texte théâtral supporte de multiples interprétations. L'image générée par l'IA impose une vision qui peut limiter l'imaginaire plutôt que de l'ouvrir. L'image générée peut manquer de nuances historiques spécifiques, de codes vestimentaires ou de conventions sociales,

qui constituent, tous, des éléments essentiels dans la représentation théâtrale. De même, le théâtre, surtout absurde, regorge de moments où le sens émerge du non-dit, des pauses et des silences. Comment traduire photographiquement ce qui n'est pas décrit littérairement ?

La didascalie constitue la clé de voûte pour la génération photographique à partir de la pièce écrite. Elle joue un rôle essentiel dans la détermination du cadre spatial et temporel de l'environnement scénique. Des didascalies comme « la scène est divisée en deux parties. La partie de l'avant-plan, qui occupe environ les deux tiers de l'espace, est éclairée et nette. En son centre se trouve un palmier, et sur le côté, une noria silencieuse. La partie de l'arrière-plan, surélevée et en forme de plateforme [mastaba], est plongée dans l'obscurité, où l'on distingue des silhouettes fantomatiques étendues, endormies ou mortes. L'ensemble a un caractère abstrait » (Mahfouz 2006, 8), fournissent à l'IA les paramètres fondamentaux de l'arrière-plan, de l'architecture, du mobilier et de l'atmosphère générale. Ces indications situent aussi l'action dans le temps ce qui influence la lumière, les costumes, les accessoires et l'ambiance globale de l'image.

Parfois la didascalie précise l'apparence physique, l'âge, le costume, mais aussi les actions et les états émotionnels qui composent la scène photographique :

Ils sont assis sur deux sièges rapprochés devant la cheminée. La femme appuie sa tête sur sa main, épuisée. Sa poitrine se soulève et s'abaisse de manière perceptible. L'homme la regarde avec surprise et semble – malgré l'étrangeté de la situation – quelque peu touché par ses charmes (Mahfouz 2006, 75).

Cependant, d'autres pièces de Mahfouz contiennent des didascalies minimales ou absentes. Le lecteur doit alors extraire ces détails du dialogue lui-même, des répliques des personnages ou du contexte dramatique.

Cependant, transformer un texte théâtral en prise de vue photographique via l'IA nécessite un prompt précis à partir des algorithmes de génération intégrant plusieurs paramètres. Le prompt désigne « une liste d'instructions rédigées (en général)

en langage naturel par un être humain et transmis à une IA afin d'obtenir, de sa part, une réponse : un texte, une image, une vidéo » (Larmagnac-Matheron 2025, §2). Le premier paramètre doit renfermer les éléments visuels concrets de la physique des personnages, des costumes, des décors et de la palette chromatique. En second lieu, l'éclairage et la qualité de lumière pourra envelopper l'ambiance émotionnelle du cadre. En plus, la détermination de l'angle et du cadrage exprimera le rapport recherché entre la production visuelle et le spectateur. Le prompt doit aussi contenir le genre photographique, le style, le moment ou la tension dramatique et préciser la relation entre les personnages représentés (Comets 2025, §8).

Si nous voulons réaliser un portrait du jeune homme protagoniste de la pièce *Il fait mourir, il fait vivre*, avec un outil de génération d'images (fig. 7), nous pouvons suggérer cet exemple de prompt :

Réaliser un portrait photographique d'un jeune homme dans la vingtaine. Éclairage : Rembrandt. Objectif : 85mm, f/2.8. Lieu : scène de théâtre absurde, minimaliste. Caractéristiques : le jeune est seul avec des expressions de colère, de révolte et de dépression, dans une atmosphère sombre fantomatique.

Ainsi, la génération d'images par IA pour le théâtre non joué représente-t-elle un outil fascinant mais ne saurait jamais remplacer la richesse de l'imagination du lecteur. Cependant, il convient de rappeler que le recours à ces outils soulève des questions importantes : jusqu'où peut-on interpréter le texte littéraire sans trahir son originalité ? Ces images visuelles enrichissent-elles réellement l'expérience du texte ou l'appauvrissent-elles ? Ne serait-il pas préférable d'inviter à une collaboration entre dramaturges, photographes et comédiens ?

Les structures psychologiques fondamentales et les portraits de ses personnages : l'attente anxieuse, l'autorité déshumanisée, la création problématique, l'effacement progressif de la subjectivité témoignent d'une remarquable continuité des figures beckettiennes et ionesciennes et invitent à la création des avatars virtuels. Cette continuité entre le traditionnel et le contemporain prouve finalement que la portraiture de

l'être au sein de l'absurde n'était pas liée aux circonstances historiques d'une époque en particulier, mais touchait à des structures anthropologiques durables.

La dimension scénographique du théâtre de Mahfouz invite également à interroger ce que les techniques photographiques contemporaines peuvent actualiser et approfondir dans les intuitions visuelles. Cependant, il nous reste à nous demander : le jeune domestique dans *L'Héritage* deviendra-t-il le jeune homme révolutionnaire dans *Il fait mourir et fait vivre* ? Le fils héritier de la fortune dans *L'Héritage* mènera-t-il une vie solitaire pour finir en quinquagénaire recroquevillé près de sa cheminée (fig. 8) ? La jeune fille tendre dans *Il fait mourir, il fait vivre* se transformera-t-elle sous les contraintes sociales en une femme, en quête d'elle-même sous les feux des projecteurs ? Et tant d'autres questions qui émergent de la trame absurde entre les événements d'une seule pièce et l'enchaînement des personnages, reflétant des strates de changements psychologiques et sociaux non seulement en Égypte, mais dans le monde entier. C'est alors que le portrait photographique trouve dans le contexte théâtral de Mahfouz un terrain d'expérimentation privilégié où technique et sens se nourrissent mutuellement.

FIGURES ANNEXÉES



Fig. 1 : Une scène de *L'Héritage* conçue par un objectif 85 mm



Fig. 2 : Le portrait du géant dans *Il fait mourir, il fait vivre* conçu par un objectif 35mm



Fig. 3 : Un traitement photographique des portraits de *Il fait mourir, il fait vivre* avec le filtre Pro-Mist



Fig. 4 : Un traitement photographique d'une scène de *La Survie* avec le filtre CPL

Bibliographie :

- ACADÉMIE FRANÇAISE, 2024, « Portrait », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd., en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P3555>, consulté le 23 juillet 2025.
- ABDELWAHAB, Engy, 2020, « Intaṣarnā wa-inhazama al-masraḥ... [Nous avons gagné et le théâtre a perdu... Pourquoi le théâtre égyptien s'est-il éloigné des causes nationales après la victoire d'Octobre ?] », *Al-Masry Al-Youm*, 6 octobre 2020, en ligne : <https://www.almasryalyoum.com/news/details/2056391>, consulté le 24 août 2025.
- AHMED, Nasser, 2023, « Naguib Mahfouz Mo'alefan masraheyyan [Naguib Mahfouz, dramaturge] », *Al-Mégala Alarabeyah / La Revue arabe*, no 564, en ligne : <https://www.arabicmagazine.net/Arabic/ArticleDetails.aspx?id=9465>, consulté le 27 juillet 2025.
- BRETONNIÈRE, Bernard, 2000, *Petit dictionnaire de théâtre : citations*, Paris : Éditions Théâtrales.
- CAMUS, Albert, 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard.
- COMETS, Arthur, 2025, « Comment rédiger un prompt d'image IA ? », *MerciApp*, en ligne : <https://www.merci-app.com/article/comment-rediger-un-prompt-dimage-ia>, consulté le 2 janvier 2026.
- DALMAS, Franck, 2022, « Errance existentielle, mémoire du corps et langage primordial dans *N'zid* de Malika Mokeddem », *Quêtes littéraires*, no 12, pp. 161-173, DOI : 10.31743/ql.14875, en ligne : <https://journals.openedition.org/ql/655>, consulté le 27 juillet 2025.
- FOUAD, Amany, 2023, « Hazīmat 1967 wa taḥawwulāt al-shakhṣiyya al-miṣriyya wa al-ʿarabiyya [La défaite de 1967 et les transformations de la personnalité égyptienne et arabe] », *Al-Masry Al-Youm*, 3 mars 2023, en ligne : <https://www.almasryalyoum.com/news/details/2832124>, consulté le 30 juillet 2025.
- FOUCAULT, Michel, 1993 [1975], *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard.
- GOOGLE. (2026). *Gemini* (version 1.5 Pro) [Modèle d'intelligence artificielle], en ligne : <https://gemini.google.com>, consulté le 6 octobre 2025.
- LAKHDAR BARKA, Sidi Mohamed, 2009, « La métaphore camusienne : paradigme de l'étrangeté », *Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, vol. 13, no 43, pp. 27-40, DOI : 10.4000/insaniyat.763, en ligne : <http://journals.openedition.org/insaniyat/763>, consulté le 2 août 2025.

- LARMAGNAC-MATHERON, Octave, 2025, « Intelligence artificielle : qu'est-ce qu'un "prompt" ? », *Philosophie Magazine*, en ligne : <https://www.philomag.com/articles/intelligence-artificielle-quest-ce-quun-prompt>, consulté le 5 décembre 2025.
- MAHFOUZ, Naguib, 2006, *Al-Masraḥiyyāt [Les Pièces]*, Le Caire : Dar Al-Shorouk.
- MAHFOUZ, Naguib, 2025, *Projet à débattre*, éd. bilingue franco-roumaine par Tarik Abou Soughaire (trad.), Târgu-Mureș : UArtPress.
- PAVIS, Patrice, 2019, *Dictionnaire du théâtre*, 4e éd. augmentée, Malakoff : Armand Colin.
- SARTRE, Jean-Paul, 1946, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris : Nagel.
- UBERSFELD, Anne, 1996, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris : Belin.
- VAUDAY, Patrick, 2006, *La Matière des images. Poétique et esthétique*, Paris : L'Harmattan.
- WILLEMS, Denis, 2014, « Histoire de la lumière de scène », *ATPS Scénographies*, 29 septembre 2014, en ligne : <https://atpssceno2.wixsite.com/atpsscénographies/single-post/2014/09/29/histoire-de-la-lumi%C3%A8re-de-sc%C3%A8ne-denis-willems>, consulté le 24 août 2025.