

DOSSIER THÉMATIQUE :

Cinéma et littérature en Égypte.

L'adaptation : moments-clés dans une histoire commune

INTRODUCTION

L'ADAPTATION AU CINÉMA ÉGYPTIEN ENJEUX THÉORIQUES ET HISTORIQUES

Walid El Khachab

York University

Salma Mobarak

Université du Caire

Alors que la tradition du récit arabe dont l'Égypte a hérité remonte à la fin du VII^e siècle, la naissance du roman moderne se situe au tournant des XIX^e et XX^e siècles. C'est à cette même époque (1896) qu'eut lieu la première projection du cinématographe à Alexandrie.

Longtemps considéré comme le premier roman égyptien moderne, *Zeinab* de Mohammed Hussein Heikal (1913) est sorti dix ans avant la première fiction cinématographique conçue, réalisée et produite par un Égyptien : *Barsoum cherche un emploi* (1923) de Mohammed Bayoumi. Ces débuts communs ont généré une diversité de rapports entre littérature et cinéma où l'adaptation s'affiche comme un phénomène majeur. Si la prééminence du cinéma égyptien dans le monde arabe et bien au-delà s'explique par une industrie solide née au début des années 30, force est de constater que l'adaptation de la littérature a joué un rôle non moins considérable dans l'expansion de ce cinéma avec 360 films produits entre 1930 et 2019, puisés dans les littératures arabe et occidentale. Ce dossier est l'aboutissement d'une réflexion commencée lors du premier colloque international organisé par le « Réseau de Chercheurs Amoun » à l'Université du Caire, en novembre 2019. Son objectif est d'éclairer quelques moments clés d'un dialogue entre le cinéma égyptien et la littérature, et de définir quelques repères de leurs échanges, à travers le prisme de l'adaptation.

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, régnait une conception de la qualité esthétique qui présupposait la supériorité de la littérature romanesque par rapport au théâtre et au cinéma. Cette vision hiérarchique est à l'origine de la place longtemps occupée par la problématique de la fidélité dans le discours critique sur l'adaptation cinématographique. La recherche contemporaine n'est plus prisonnière de la question de fidélité et de ses critères normatifs. Du moment où

l'on reconnaît, avec André Bazin, la spécificité du langage cinématographique, et avec Roland Barthes que «tout texte est un intertexte», l'adaptation n'est plus réduite à une question de concurrence entre les arts, ni à une problématique de rapports entre œuvres sources et produits seconds. Le regard sur l'adaptation embrasse dès lors une vue transmédiatique plus détendue qui permet de percevoir ce phénomène comme un ensemble d'opérations complexes de passages, de redistributions, de transformations et d'appropriations d'éléments, de codes, de modèles, etc., venant d'un texte et allant vers un autre.

Considérations théoriques : Intermédialité, narratologie et au-delà

1- autonomie, intertextualité : l'œuvre chorale

Bien que la question de la fidélité (du film à son origine littéraire) nous paraisse réglée depuis les dernières décennies du XX^e siècle, elle refait régulièrement surface depuis, pour appuyer un discours célébrant le caractère autonome du film ou de la série télévisée et pour souligner -parfois- l'aspect fortement collectif de leur production. Ce discours s'oppose ainsi à la conception célébrant le génie créateur, celui de la signature singulière d'un auteur unique associée à une origine littéraire, tel que le roman.

Robert Stam inaugure le XXI^e siècle en ancrant cette réflexion dans un cadre théorique familier pour les études littéraires. Il rappelle que la théorie de l'auteur chez Foucault en fait un ordinateur/organisateur de discours plutôt qu'une origine généalogique d'un texte/œuvre originaux. Cette thèse rend inane la préoccupation par le rapport entre roman et film adapté comme une origine dont émane un produit, la valeur duquel serait mesurée en termes de proximité de l'origine. Stam rappelle également le lien étroit entre la réflexion de Julia Kristeva sur l'intertextualité et la théorie du dialogisme chez Mikhail Bakhtine. Au lieu de présumer une voix auctoriale unifiée, ce dernier insiste sur la multiplicité des voix dans un roman qui serait une des assises de l'intertextualité chez Kristeva : la présence de la trace d'un texte, ou d'un discours dans un autre texte. Ainsi on peut poser à partir de la brève remarque du théoricien américain que le roman est déjà choral, aux multiples auteurs, comme le sont évidemment le film ou le feuilleton télévisuel, que le roman n'est pas en soi une véritable origine d'un film qui en serait adapté¹.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier a envisagé ces questions en propulsant une vision de l'adaptation comme réécriture, où le film se pose sur l'œuvre littéraire tel un palimpseste pour écrire « dessus », retracer ses contours, remplir ses vides, nuancer ses lignes, déconstruire son unité. Dans ce sens, l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma devient une augmentation, non un dédoublement. On pourrait même aller jusqu'à évoquer la notion de répétition chez Gilles Deleuze pour cadrer ce débat. Comme l'éternel retour nietzschéen, la répétition selon

1- Robert Stam. *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. New York, Blackwell, 2005.

Deleuze produit de la différence. Aussi, un film adapté est-il forcément la répétition d'une énonciation qui la précède, i.e. un roman, et en est donc immanquablement différente.

2- Approches sémiotiques, narratologiques et intermédiatiques

Ces perspectives ont ouvert la voie à des théories cinématographiques qui envisagent l'adaptation comme un processus technique et artistique. Elle transforme le système sémiotique d'une œuvre en un autre selon le modèle de la traduction. La traduction d'un texte dans un autre média, soit la transposition /traduction du roman dans le média cinématographique ou télévisuel, pourrait ainsi rendre compte du processus d'adaptation. Il s'agit d'un modèle qui permet de penser la « translation » d'un système sémiotique vers un autre, soit du système verbal et littéraire vers un système iconique, audiovisuel, ou encore, selon les termes de Pasolini, vers le langage de la réalité (physique) qui est la substance même du cinéma selon le théoricien italien². Ainsi, les études sur l'adaptation considèrent ce processus moins comme une traduction des mots en images qu'une création engagée avec un matériau différent.

Cette approche sémiotique informe les travaux de Christian Metz et de Francis Vanoye, par exemple, qui se penchent sur le caractère propre des systèmes de signification littéraires et cinématographiques. Le changement matériel et sémiotique dans le passage d'un média à l'autre génère inévitablement des transformations de significations et d'effets lors d'une adaptation. Aussi les études sur l'adaptation se concentrent-elles sur l'analyse des transformations sémiotiques que subit un film comparé à son origine littéraire et se targuent de relever leur effet et la mesure de la force de leur transformation du sens.

D'autres approches de l'adaptation partant des études structuralistes examinent les mécanismes du récit littéraire et cinématographique et en tracent des parallèles qui amènent à construire une connaissance réciproque du fonctionnement du récit, de ses différentes composantes narratives et des multiples genres que se partagent la littérature et le cinéma. Les travaux d'André Gauderault, de François Jost et d'Andrés Gardies sont particulièrement féconds quant aux concepts et outils qu'ils offrent pour l'étude de la représentation littéraire et filmique.

Par ailleurs, selon Jurgen Muller, l'adaptation de la littérature produite par le média imprimé du livre vers le cinéma serait un cas exemplaire d'intermédialité. À l'origine, l'intermédialité était pensée simplement comme un mode spécifique d'intertextualité. La dernière étant la trace d'un texte dans un autre texte, l'intermédialité est la trace d'un produit culturel dont le support est un média imprimé ou non, dans un autre média (notamment pictural, auditif, ou audiovisuel)³. Or l'intermédialité est aussi un phénomène qui décrit le flottement du sujet, du produit culturel, ou de son efficace dans un entre-deux, ici, l'espace

2- Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

3- Jurgen Muller, « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n.16 2006, INA, Bry-sur-Marne (FRA), 2006, <http://hdl.handle.net/2042/23499>.

conceptuel compris entre deux médias⁴. Cette situation d'incertitude rend compte de la différence sémiotique aussi bien que rhétorique entre un même récit produit dans deux médias différents, ce qui est une constante dans les travaux sur l'adaptation.

3- Nouvelles perspectives

Aujourd'hui, le discours critique issu de ces approches semble quelquefois atteindre des limites que les études sur l'adaptation peinent à dépasser. De nouvelles tentatives d'ouvrir des brèches dans cet horizon sont conduites par la recherche contemporaine, telle que l'approche de Jean Cléder qui aborde l'adaptation en tant que «travail», ou celle de Michel Serceau qui considère l'adaptation comme une opération de transfert culturel.

Jean Cléder tente de saisir le processus de création dans le travail d'adaptation en se penchant sur les aspects concrets de la préparation du film, et en consultant maints documents d'archive et d'entretiens faits avec les artistes engagés dans le processus de sa fabrication. Son objectif est de comprendre comment se construit l'acte de l'adaptation dans sa pensée comme dans ses détails exécutifs, comment « le choix de tel découpage, de tel plan, de tel mouvement de caméra, ... font trace matériellement d'une lecture du livre⁵. » De même il revisite la notion de *Cinémato-graphie* : en découpant ainsi les deux segments du mot, il tente de montrer comment se répartissent les matériaux constitutifs des deux langages, littéraire et cinématographique, comment s'incorporent la *graphie* sous différentes formes dans l'image cinématographique, et le *mouvement* dans l'écriture littéraire.

Pour Michel Serceau, le film devient une lecture/interprétation de l'œuvre littéraire qui se moule dans l'univers du cinéaste et s'adapte au genre cinématographique, aux normes de la censure, aux conditions dictées par le contexte de la production, ses difficultés matérielles, techniques et sa conjoncture socio-historique. En ce sens l'adaptation est envisagée sous l'angle du transfert culturel. Adapter des œuvres écrites dans une langue européenne au cinéma d'une culture non européenne, par exemple, dans une langue différente, est plus qu'un processus de transposition technique. Il s'agit bel et bien d'un acte de traduction culturelle, ou, comme le dit Serceau, d'un transfert culturel⁶.

4- Silvestra Mariniello " Présentation " in *CinéMas, Cinéma et intermédialité*, Université de Montréal, vol X, no 2-3, Printemps 2000.

5- Jean Cléder, « Littérature et cinéma : aller-retour », Conférence plénière, Colloque *Cinéma et littérature en Égypte, L'adaptation : moments clés dans une histoire commune*, Faculté des Lettres, Université du Caire, 16 novembre 2019.

6- Michel Serceau, « Les transferts de la littérature occidentale : alibis culturels ou réception d'archétypes? », *Regards*, Beyrouth, USJ, 2021, dans ce dossier-ci

Considérations historiques : transfert culturel, réalisme et au-delà

1- Premières adaptations : transformer, égyptianiser

L'adaptation au début du XX^e siècle est l'un des modèles de transfert de la modernité adoptés par le monde arabe. Elle constitue un cas intermédiaire entre traduction et création originale de produits culturels modernes suivant les normes occidentales.

Pacha d'Égypte, Mohamed Ali avait engagé le colonel Sèves pour adapter l'organisation militaire napoléonienne. L'adaptation, dans ce cas, naissait de l'interaction entre l'Europe et l'Égypte et constituait une politique adoptée par l'État égyptien pour moderniser ses propres institutions, ainsi que par les intellectuels égyptiens pour revigorer la production culturelle. Dans ces mêmes termes, adapter les œuvres littéraires occidentales au cinéma dès les années 30, était une garantie de la valeur esthétique et une caution confirmant la modernité, le réalisme et la crédibilité éthique et sociale d'un film. Coïncidence riche en signification : le mot arabe pour 'adaptation' est 'Iqtibas' qui signifie littéralement 'prendre le feu ou la lumière'. Les Arabes du Moyen Âge utilisaient le concept pour décrire comment la lumière de la lune est 'prise' du soleil. Par conséquent, le mot qui désigne littéralement l'opération de l'adaptation s'avère être le même mot qui renvoie métaphoriquement au processus de transfert des 'lumières' européennes. On pourrait donc confirmer que l'adaptation dans le sens du transfert de la modernité était un souci chez les auteurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e ayant adapté romans, pièces et films occidentaux en les transformant en produits culturels arabes.

Entre 1930 et 1950, le cinéma égyptien recourait essentiellement aux sources anglophones et françaises, quand il adaptait des œuvres littéraires, sans compter les cas où les cinéastes s'inspiraient seulement de ces sources-là. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, parallèlement à la confirmation de l'hégémonie militaire et politique des États-Unis, les films de Hollywood gagnaient graduellement d'importance comme sources américaines d'adaptations cinématographiques au pays du Nil. Les sources françaises littéraires et celles américaines filmiques avaient à peu près des parts égales sur le marché des adaptations cinématographiques d'origine occidentale en Égypte dans les années 1950.

On pourrait appeler l'aspect culturel de ce processus : transfert de la modernité occidentale, ou encore : transfert des modernités historiquement engendrées dans les sociétés occidentales. L'adaptation comme traduction culturelle s'avère ainsi un phénomène complexe. D'un côté, adapter une pièce ou un roman français met en jeu une pratique complexe de traduction, où les noms, cadres social, historique et géographique sont transposés en Égypte, i.e. traduits. De l'autre, une traduction/adaptation culturelle s'opère et met en relief des valeurs « nouvelles » ou « importées » d'occident. Les médias audiovisuels remplissent une fonction qui déborde celle d'intermédiaire/truchement qui véhicule un

produit culturel en le transposant d'une matérialité livresque à celle de l'image. Ils sont de véritables interprètes culturels. Michel Serceau souligne le caractère culturellement universel de certains thèmes, tels que celui de l'amour, thème largement dominant l'histoire du cinéma égyptien. Cette universalité a facilité le transfert de romans européens axés sur l'amour en milieu égyptien, à travers l'adaptation cinématographique⁷. Mais dans le cadre de ce processus – de nature similaire à celui de l'exportation de produits industriels- les valeurs et pratiques mêmes de la modernité occidentale sont également transférées vers le monde arabe, en l'occurrence l'Égypte, où elles y sont adaptées au cinéma et à l'usage de la société en général, négociées, et adoptées après modifications et accommodements. La promotion de la liberté individuelle et du respect des choix et droits de la femme, la lutte contre les préjugés ciblant les femmes sont des exemples saillants de l'acculturation modernisante de la société traditionnelle égyptienne, par l'intermédiaire des modèles de comportement privilégiés par le cinéma, notamment celui adaptant des œuvres littéraires occidentales.

2- Réalisme et cinéma

Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, et résolument depuis la révolution de 1952, l'influence de la littérature occidentale sur le cinéma égyptien commence à s'affaiblir, concédant progressivement une grande place à la littérature arabe. Le roman égyptien devenait le concurrent littéraire majeur du roman français sur le marché des adaptations. Il était largement admis que le cinéma s'approche davantage du réalisme et devienne de qualité artistique et culturelle supérieures, à mesure qu'il s'appuie sur la littérature « nationale »⁸.

Au fil des décennies s'est confirmée une distribution sociopolitique de l'efficace médiatique. En schématisant, on pourrait avancer que la sagesse commune en Égypte assigne à médium spécifique, fonction spécifique : le film divertit et agit comme outil de propagande disséminant des idéaux sociaux modernes, occidentaux, et le roman réfléchit et produit soit une réflexion sociale, soit de la valeur symbolique, par le fait-même de son statut sur l'échelle de valeurs esthétiques. Naturellement, les films égyptiens qui se proposent d'être éminemment esthétiques et les romans qui n'aspirent qu'à divertir existent. Cette simplification extrême permet surtout de rendre compte du dernier point de cette réflexion : l'agentivité du réalisme dans son rapport fondamental au cinéma, ensuite à la télévision, ainsi que dans sa fonction d'échelle de valeurs de l'appréciation sociopolitique et esthétique des films égyptiens, laquelle agentivité apparaît au grand jour lorsque envisagée à partir du phénomène de l'adaptation.

Pour sa part, la fiction romanesque en cultivant le réalisme, se présentait et se légitimait en tant que discours de vérité. Richard Jacquemond parle de l'hégémonie du paradigme réaliste pour caractériser une production littéraire

7- Michel Serceau, *art. cit.*

8- Mahmoud Kassem « Adaptation, égyptianisation et « remake » » in Magda Wassef. *100 ans de cinéma en Égypte*. Paris, Institut du monde arabe, 1995.

qui s'assignait le devoir d'intervention dans la cité, avec l'idée que l'écrivain est la conscience de la nation, et son écriture « un vecteur privilégié de la critique politique et sociale⁹ ». À mesure que le réalisme littéraire se confirmait comme standard éthique, esthétique et politique supérieur aux autres, le cinéma égyptien produisait de plus en plus de films réalistes puisés dans les œuvres de romanciers tels que Naguib Mahfouz, Abdel Rahman El Charkawy, Youssouf Idriss et Yehia Hakki. Entre 1963 et 1973, par ses deux secteurs public et privé, ce cinéma avait produit une centaine de films adaptés, alors que depuis *Zeinab* (1930), la première adaptation, jusqu'en 1962, ce nombre s'élevait seulement à 52 films¹⁰.

Cependant, un paradoxe s'installait : le réalisme dans le cinéma des années 1950 et 1960 signifiait dans une grande mesure l'adaptation de romans réalistes, celle-ci s'offrant comme un moyen de transfert du paradigme réaliste littéraire et de ses idéaux vers le cinéma. L'attitude normative sous-entendue demeurait la consécration de la littérature comme dépositaire de la valeur esthétique et éthique de l'œuvre cinématographique qui en est tirée.

3- Renouveau du roman et cinéma d'auteur

La défaite de 1967 traumatisant toute une génération d'Égyptiens allait ébranler le modèle réaliste qui avait dominé les années 1950 et 1960. Une nouvelle génération d'écrivains : dont Bahaa Taher, Gamal el-Ghitany, Sonnallah Ibrahim et Ibrahim Aslan, mais aussi leurs ainés (Mahfouz qui multipliait les jeux antiréalistes depuis la publication de son recueil emblématique : *Sous l'abris*, 1967), abandonnaient le discours dominant du réalisme engagé attaché à un moment révolu de l'histoire littéraire : celui de la poussée nationaliste d'avant 1967¹¹. Ces auteurs revendiquaient l'autonomie et la liberté de la littérature et de l'écrivain ; avec eux naissait une nouvelle modernité que Jean Bessière dénomme « la déflation de la mimésis » : « La littérature, au lieu de se contenter de représenter le réel, devient réflexive, retourne à l'arbitraire de l'élaboration esthétique¹². » En désamorçant le récit classique par l'éclatement de l'intrigue, la déconstruction de la ligne chronologique, la destitution du pouvoir du narrateur omniscient, etc., l'écriture littéraire témoignait de sa rébellion contre le modèle de l'écriture réaliste, dont l'exemple typique était la trilogie de Naguib Mahfûz.

Comme le transfert au cinéma de la première modernité littéraire des années 1930 et 1940, et celui du paradigme réaliste des années 1950 et 1960 - qui avaient réussi à retracer l'évolution du septième art - le rapport cinématographique au nouveau roman a-t-il insufflé au cinéma la rébellion de l'écriture moderniste ?

9- Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains : le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris, Sindbad, Actes Sud, 2003.

10 - علي أبو شادي، « القطاع العام السينمائي في مصر (١٩٦٣ - ١٩٧٢) محاولة لقراءة موضوعية»، السينما المصرية، الثورة والقطاع العام، إشراف - وتحرير هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠.

11- Richard Jacquemond, *op.cit.*

12- *Ibid.*, p. 119.

Au cinéma, la défaite de 1967 déclarait de même la fin d'un moment avec ses rêves nationalistes et ses illusions perdues. Une « nouvelle vague » émergeait, révélée par la formation du Groupe du Nouveau Cinéma qui cherchait à rompre avec l'idéologie dominante et ses valeurs cinématographiques, y compris celles qui préconisaient l'adaptation comme modèle transférant au cinéma crédit et valorisation. Khayri Bechara témoignait de ce renouveau en parlant d'une autre manière de voir et de considérer le réel qui a suivi la défaite : « Avant 1967, on était fasciné par les grands accomplissements : le Haut Barrage, le Complexe Industriel de l'Aluminium ... Mais après, on pensait plutôt à l'homme ordinaire, à l'homme simple ... dont les traits propres commençaient à se dévoiler¹³. » Des cinéastes tels que Mohammad Khan, Atef el-Tayeb, Khayri Bechara, Dawoud Abd el-Sayed qui avaient réalisé leurs premiers courts métrages aux années 1970, prolongeaient la veine inaugurée par Youssef Chahine, Tewfik Saleh, Chadi Abd el-Salam ... Ils manifestaient une sensibilité esthétique moderniste et proposaient un cinéma tourné vers l'individu marginalisé, écrasé par un capitalisme sauvage qui inaugurerait l'ère du libéralisme économique de Sadate.

Malgré des affinités entre les horizons politiques et esthétiques des cinéastes et écrivains de l'après 1967, les auteurs du nouveau roman sont restés peu adaptés (quelques adaptations majeures ont parsemé néanmoins les décennies 1980 et 1990), et ceci pour deux raisons. Dès 1980, le cinéma de manière générale n'était plus soumis à la littérature : qu'elle fût occidentale ou arabe – celle-ci avait perdu son influence comme source du cinéma égyptien. Le phénomène accompagnait la montée du discours sur le réalisme cinématographique comme engagement direct avec le « réel », sans la médiation de la littérature, d'autant plus que le cinéma commercial des années 1970 continuait dans une large mesure à y puiser. Pour se démarquer du courant dominant et se tailler un statut d'auteur, un des moyens qui s'offrait au cinéaste était le rejet des sources littéraires. D'autre part l'écriture subversive qui pouvait passer sans grandes difficultés en littérature, opposait à tout travail d'adaptation un défi à multiples facettes, provenant tantôt d'un contenu jugé « trop hardi », ou bien largement distant du « goût public ». Quelques cinéastes tentés néanmoins par l'aventure cherchaient à se ressourcer dans cette nouvelle littérature, tel Khayri Bechara adaptant *Le collier et le bracelet* de Yehia el-Taher Abdallah en 1986, après une première tentative en 1975, repoussée par les producteurs qui refusaient un roman baignant « dans une ambiance trop noire et angoissante¹⁴. »

13- Entretien avec Khayri Bechara, <http://alkaheranews.gov.eg/images/pdf/433/P12-web.pdf>, cité par Salma Mobarak, in :

النص والصورة، السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص. ٤٩
14- *Ibid*, p. 55.

Ce dossier

Les articles rassemblés dans le présent dossier sont le fruit d'un travail de développement et d'approfondissement de contributions sélectionnées dans un ensemble plus vaste d'interventions présentées en langues française et arabe au colloque « Cinéma et littérature en Egypte, L'adaptation : moments clés dans une histoire commune », tenu à l'université du Caire en 2019. Coordonné par les directeurs de ce dossier-ci, dans le cadre des travaux du réseau de chercheurs Amoun dirigé par Salma Mobarak, ce colloque est le premier axé sur l'étude académique du cinéma qui soit organisé à l'université égyptienne. Cette mise en parallèle du cinéma avec la littérature dans le monde académique est d'abord une légitimation, une autorisation de mise en rapport, une invitation à voir autrement, qui invente de nouveaux liens et déconstruit des hiérarchies.

Par ses différents articles, ce dossier privilégie une vision où les deux arts entretiennent des rapports d'équivalence, s'écartant des tensions traditionnelles déclenchées par leur mise en relation. Les études ici réunies soutiennent d'autre part une conception de l'histoire du cinéma et de la littérature où ces médiums cessent de coexister dans la méconnaissance froide l'un de l'autre, pour devenir les pièces dynamiques d'une interactivité ébauchée depuis l'ébullition caractéristique des débuts de la modernité en Égypte. C'est sous le prisme de l'interdisciplinaire et de l'interculturel que la notion d'adaptation dans la sphère de la culture égyptienne est examinée ici. Les auteurs explorent la pluralité des approches de cette notion et étudient la pluralité des médiums mis en jeu : film, roman, théâtre, feuilleton télévisé.

Le dossier est divisé en deux sections : la première est axée sur l'adaptation du roman au cinéma. Cette introduction-ci résume les enjeux théoriques universels des rapports entre les deux médias ; Michel Serceau en trace un bref historique dans le contexte égyptien, en soulignant les rapports entre littératures occidentales et cinéma égyptien, et la valorisation de l'adaptation comme garantie de qualité esthétique et de réalisme ; Randa Sabry analyse les enjeux narratifs et sociopolitiques de l'adaptation d'un classique du roman (*Le comte de Monte-Cristo*) ; et Dahlia El Seguiny étudie les variations intermédiaires de l'agentivité de l'espace dans une adaptation cinématographique relativement récente (*Le paradis des anges déchus*).

La deuxième section est consacrée à divers rapports transmédiatiques entre littérature, théâtre, cinéma et télévision. Yasmine Haggag revisite l'adaptation d'un classique du théâtre égyptien (*Les mains douces*) à l'écran et analyse sa contribution au discours nationaliste de son époque. Thomas Richard et Ramla Ayari analysent de deux points de vue différents un des plus grands succès récents de l'adaptation télévisée du roman moderne égyptien (*Zeth*). Le premier retrace les approches médiatiques différentes dans la production de la figure de la femme égyptienne. La deuxième montre le rapport dynamique entre récits narratifs et télévisuels d'une part, et la reconstitution de l'Histoire d'autre part.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Walid El Khachab est Professeur et Coordinateur des Études arabes à l'Université York (Toronto). Après un Ph.D. sur *Le mélodrame en Égypte*, ses recherches se concentrent sur le sacré au cinéma et sur la modernité dans les cinémas du Moyen-Orient. Il est l'auteur du livre *دراسات في تعدي النص* et d'une cinquantaine de chapitres et d'articles, parus dans *CinémAction*, *Sociétés & Représentations*, *CinéMas* et *Intermédialités*, entre autres. Membre fondateur du réseau de chercheurs Amoun sur littérature et cinéma (université du Caire), il est également membre du comité éditorial de la revue *Al Film* publiée au Caire.

Salma MOBARAK est professeure de littérature comparée et de littérature et arts à l'Université du Caire. Spécialisée dans les rapports littérature et arts, ses recherches croisent les champs d'études comparées, de littérature et cinéma, et le champ cinéma et histoire. Elle a fondé le réseau de chercheurs en littérature et cinéma, « Amoun », en 2015. Auteure de nombreux articles, elle a également publié trois ouvrages : *Amina Rachid ou la traversée vers l'autre*, 2020. Et en arabe, *النص و الصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق*, ٢٠١٦. Elle a codirigé avec Amina Rachid, *Débuts en comparaison*, 2015.