

DOSSIER THÉMATIQUE :

L'adaptation comme transfert :
passage et appropriation de récits occidentaux

LES TRANSFERTS DE LA LITTÉRATURE OCCIDENTALE. ALIBIS CULTURELS OU RÉCEPTION D'ARCHÉTYPES ?

Michel Serceau

Professeur émérite

ABSTRACT | Tout le long du XX^e siècle notamment, des dizaines d'œuvres littéraires et théâtrales occidentales ont été adaptées dans des centaines de films égyptiens. Le choix des œuvres adaptées par les réalisateurs égyptiens était motivé par l'aspect universel des archétypes et des questions sociales au centre de ces œuvres et par leur attrait dramatique, voire mélodramatique, pour le public. Ainsi les réalisateurs préféraient adapter des œuvres moins engagées dans une idéologie sociale et réaliste, tout en attirant le prestige de la littérature vers le cinéma, qui était, à ses débuts, une pratique à la recherche d'alibis culturels et de respectabilité.

MOTS-CLÉS | Transfert culturel – Archétype cinématographique – Réalisme-Mélodrame – Justicier – Femme vénale.

ABSTRACT | During the entire 20th century, dozens of western literary works and plays were adapted to the Egyptian screen in hundreds of films. The western works adapted by Egyptian filmmakers were chosen because of the universal aspect of the archetypes and social issues at the heart of these, and because of their dramatic - even melodramatic- appeal in the eyes of the viewers. Film directors preferred to adapt novels that were not deeply committed to a social and realist ideology, while still drawing the high esteem enjoyed by literature towards cinema, which in its infancy, was a practice in search for cultural alibis and for respectability.

KEYWORDS | Cultural Transfer – Cinematic Archetype – Realism - Melodrama – Champion of Justice – Venal Woman.

Note de Walid Al-Khachab : Michel Serceau nous a quitté pendant que les touches finales étaient mises à ce dossier. Il nous avait confié une version succincte de sa conférence plénière sur l'adaptation de la littérature occidentale au cinéma égyptien, donnée lors de la clôture du colloque sur « Cinéma et Littérature » organisé à l'université du Caire en novembre 2019 par les directeurs de ce dossier. Dans son dernier message à ce sujet, il nous confiait le soin de préparer une version publiable de son texte. Il s'agit de l'une de ses dernières interventions académiques, sinon de la dernière. Nous avons tenté de maintenir un équilibre entre le respect de son texte d'une part, et les exigences de clarté et du format imprimé, d'autre part, d'où une certaine oralité ressentie dans ce texte. Michel Serceau y poursuit les réflexions exposées dans ses propres études sur le sujet, listées dans la bibliographie en fin de l'article. Il revisite l'idée du recours des cinéastes égyptiens à la littérature occidentale pour s'appuyer sur des récits dont le succès était déjà testé et pour s'attirer le même respect voué à cette littérature. Il pose que les œuvres littéraires particulièrement prisées dans les adaptations égyptiennes n'évacuaient pas les réflexions sociopolitiques, mais donnaient la priorité aux œuvres qui interrogeaient la société, sans proposer de discours idéologique lourd offrant des réponses engagées aux questions sociales et politiques posées. Les œuvres adaptées, selon Serceau, étaient toujours construites autour d'archétypes et de topoï universels, tels que la femme amoureuse ou le justicier.

La pérennité des adaptations d'écrivains occidentaux

Le cinéma égyptien a fait des adaptations de la littérature occidentale avant d'en faire de la littérature arabe. Il a continué à en faire jusque dans les années 1990. Il faut certes rétablir une vérité : les réalisateurs égyptiens se sont dès les années 1930 inspirés de l'histoire des illustres amoureux arabes Qays et Leila ; ils ont emprunté aux *Mille et une nuits* ; le premier film parlant, *Zeynab* (Mohamed Karim), est une adaptation du roman éponyme de Mohamed Hussein Haykal. Il reste que l'on trouve dans ces mêmes années 1930 rien moins que deux adaptations de Marcel Pagnol et deux emprunts à des écrivains français du XIX^e siècle (N. Lazare et Alphonse Karr). De Shakespeare à Georges Ohnet en passant par Emily Bronte, Victor Hugo et Alexandre Dumas fils, la liste est nettement plus longue dans les années 1940. Le patrimoine de la littérature occidentale est donc clairement convoqué par les cinéastes égyptiens. Mais les emprunts à la littérature arabe ne sont pas moins nombreux (4 dans les années 1930, autant que d'adaptations de la littérature occidentale ; 9 dans les années 1940, autant encore que d'adaptations de la littérature occidentale) (voir annexe en fin d'article).

Une idée reçue conçoit les premiers réalisateurs égyptiens comme plus sensibilisés au théâtre, qui avait au début du XX^e siècle plus d'audience que le roman. Mais, à considérer les adaptations de la littérature arabe, le théâtre n'a pas le pas sur le roman. On ne relève guère à cet égard que *Bayoumi Effendi*, un film de Youssef

Wahbi datant de 1949, adapté de sa propre pièce du même titre. Par contre, les emprunts cinématographiques égyptiens à la littérature occidentale favorisent en effet le théâtre : plus de la moitié des œuvres adaptées sont, sinon des œuvres dramatiques tout du moins des romans qui ont été transposés par leurs auteurs eux-mêmes au théâtre (les titres en question sont en gras en annexe). On ne sait à laquelle, de la version romanesque ou de la version scénique, se sont rapportés les scénaristes égyptiens. Mais l'idée de la prédominance du théâtre comme source des films égyptiens est appuyée par le fait qu'il y a eu aussi des adaptations, outre d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon (*Les Deux Orphelines/el-Yatimatayn*, Hassan el-Imam, 1948), d'Alexandre Bisson (*el-Marra el-maghoula*, Mahmoud Zulfikar, 1960, d'après *La Femme X*), d'Eugène O'Neill, et de Tennessee Williams, essentiellement des dramaturges, eux. Cependant, le corpus des adaptations d'Alexandre Dumas et Léon Tolstoï en Égypte témoigne de ce que le roman a lui aussi fait l'objet d'une réception non négligeable sur les écrans au bord du Nil. Mais, le théâtre ayant en Occident une ancienneté et une aura qu'il n'avait pas dans le monde arabe, on trouvera là une justification de l'idée que les réalisateurs égyptiens étaient dans leur pratique du tout nouvel art, notamment dans la première moitié du XX^e siècle, à la recherche d'alibis culturels. Le patrimoine occidental leur a peut-être servi de caution.

L'expression « alibi culturel » désigne une pratique laxiste, au sens fort du mot opportuniste, voire même conservatrice. Les films égyptiens examinés ici ne font pas de la littérature occidentale le support d'un discours idéologique et/ou politique (d'où peut-être l'absence de Zola dans les analyses qui suivent). Concevant le film comme d'abord et avant tout un récit, ils ne mettent pas au premier plan le discours, ni le « message ». Ils ne se réclament pas de la littérature occidentale comme d'une esthétique (naturaliste, symbolique...). D'ailleurs, le courant d'adaptations dont je traite ne revendique pas le réalisme dans la conquête duquel se sont engagés depuis plusieurs décennies un certain nombre de cinéastes égyptiens, même s'il y a des passerelles, voire des conjonctions, entre films réalistes égyptiens et films adaptés de sources littéraires occidentales, comme dans l'œuvre du réalisateur Salah Abou Seif.

La formule « alibis culturels » vaut beaucoup plus pour le cinéma français, où le Cinéma d'Art a battu en brèche les adaptations du roman populaire et du mélodrame. Une telle volonté de rupture est absente dans le cinéma égyptien, d'où la hiérarchie entre littérature populaire et grande littérature est souvent inexistante. Sur l'écran égyptien, *Les deux orphelines* et *La porteuse de pain*, qui relèvent des veines du roman populaire et du mélodrame, cohabitent avec *Les Misérables* de Hugo, les romans de Dostoïevski et de Tolstoï, les pièces de Shakespeare, soit des auteurs considérés comme des classiques de la grande littérature.

La littérature comme alibi culturel

De quelle nature est l'alibi culturel que représente la littérature adaptée au cinéma ? De grands auteurs tels que Balzac et Stendhal n'ont pas été adaptés en Égypte. Zola l'a été très peu¹. Si les Dumas père et fils et Hugo ont été préférés par les cinéastes égyptiens, c'est que, bien qu'ils ne puissent être réduits au roman populaire et au mélodrame, *Les Misérables* et *La dame aux camélias* en conservent certains topoï. Ils ne s'affranchissent pas aussi nettement de ces modèles que les romans de Balzac, Stendhal et Zola. La différence tient aussi à ce que l'analyse (sociale, économique, politique) et la réflexion critique ne sont pas au premier plan chez les Dumas et Hugo. Elles y restent, plus exactement, davantage fondues dans le récit. On ne saurait dire que les questions sociales, économiques, politiques sont absentes chez Dumas ou Hugo.

L'alibi serait donc dans la forme plus que dans le fond. Il serait moins culturel que pragmatique. Le cinéma égyptien fondant -comme le cinéma classique occidental- dans le même moule dramaturgique les sources romanesques et les sources théâtrales², la distinction des genres n'y était pas opérante. Les romans et les pièces de théâtre adaptés ayant en termes de mode des dénominateurs communs : tels que les ressorts mélodramatiques et les péripéties, les modes comptaient aux yeux des cinéastes adaptateurs plus que les genres.

Soulignons à cet égard que la part de mélodrame qui subsiste chez les plus grands auteurs adaptés est renforcée et/ ou accentuée dans les films. Les œuvres sont même tirées dans ce sens. Walid El Khachab l'a noté judicieusement à propos des adaptations de *Crime et châtiment*, du *Roi Lear*, d'*Anna Karenine* :

« Tous ces films étaient conceptuellement conçus comme des mélodrames. Les adaptations de romans européens tendent à amplifier les éléments mélodramatiques de l'intrigue et à couper toute analyse ou narration qui rendrait les personnages trop complexes ou ambigus. *Crime et châtiment* de Dostoïevski, adapté sous le même titre, insiste dans la version égyptienne sur le vol et le meurtre commis par le jeune premier qui cherchait ainsi à aider la fille qui l'intéressait. Le film écarte toute la complexité des considérations « éthiques » qui poussent le jeune homme à voler la vieille usurière, en vue de la punir pour le mal qu'elle cause³ ».

Non que la dimension sociale, voire politique, de l'intrigue disparaisse. Il revient même aux scénaristes et réalisateurs de l'avoir habilement transposée. Il n'est pas indifférent que l'homologue du Marius de Victor Hugo (*Les Misérables*)

1- Mais, *Thérèse Raquin* ayant été adapté au théâtre par son auteur, on retrouve le cas de figure pointé ci-dessus.

2- Si les scénarios des adaptations de *La dame aux camélias* ont emprunté plus à la pièce et l'opéra qu'au roman, on ne sait si les scénarios des adaptations du *Maître de forges* ont exactement puisé.

3- Walid El Khachab, « Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : Transferts de la Modernité, Réalisme et Valorisation Culturelle » dans *Les cinémas arabes et la littérature*, sous la direction d'Ahmed Bedjaoui et Michel Serceau, Paris, L'Harmattan, Coll. Images plurielles – Scènes et Écrans, 2019.

soit un étudiant qui lutte contre l'occupation anglaise. La dimension socio-politique de l'intrigue des *Misérables* est patente. La vraie différence entre les œuvres adaptées au cinéma égyptien et les autres œuvres non retenues réside en ceci que les questions sociales et politiques demeurent sur le plan narratif et dramaturgique plus prégnantes que les éventuelles réponses que peut y apporter le déroulement du récit et son dénouement.



Fantine dans *Les Misérables* (1943. Réal. K. Selim)

Non que les films égyptiens basés sur des œuvres littéraires occidentales n'offre pas de réponses aux questions sociales. Mais, à considérer *Les Misérables*, c'est une réponse très motivée par un itinéraire individuel, par le destin hors norme d'un individu. À considérer *Le comte de Monte-Cristo*, dont le héros est un justicier solitaire, c'est une réponse qui n'est pas idéologique : une réplique plus qu'une réponse, la réplique d'un individu à qui la société a fait un sort qui n'est pas moins injuste que celui de Jean Valjean personnage central des *Misérables*, qui en outre cherche moins à réparer qu'à punir. Non que la question sociale ne soit pas chez un Zola forte et prégnante ; la différence entre Hugo et Zola tient bien à la pragmatique plus qu'au contenu ; la question sociale est posée chez l'un autrement que chez l'autre. L'injustice et le préjugé social chez Zola sont beaucoup plus prégnants que leurs corollaires : exploitation économique des uns et volonté de puissance des autres.



Javert et Fantine dans *Les Misérables* (1933. Réal. K. Selim)

Les réalisateurs égyptiens en étaient conscients. Le cinéma est un média de masse et un art populaire dont les formes et la pragmatique sont dans la ligne du roman occidental du XIX^e siècle qui émerge du roman populaire et du mélodrame. Il faudra attendre les années 1960 pour que se concrétisent – en Europe plus qu’aux Etats Unis du reste - des tentatives de déconstruction des personnages et du récit. Un film ne peut fonctionner s’il n’y a pas un effet de réalité – ou tout du moins de vraisemblance, si le spectateur n’a pas la possibilité de se projeter – et/ou a contrario de s’en déjeter – dans un personnage qui porte le questionnement mais qui n’est pas un être de discours.

La question de l’amour et la question sociale

Dans la majorité des œuvres occidentales choisies pour l’écran égyptien, le questionnement socialement engagé ne porte pas seulement sur les problèmes économiques, politiques et sociaux. Les êtres créés sont des êtres de chair et de sang qui ont des problèmes affectifs. Les affaires d’amour sont, comme dans le roman classique, au cœur de bien des intrigues. Les histoires d’amour dominaient le cinéma américain jusqu’aux années 1950. Elles étaient encore particulièrement

prégnantes dans les mélodrames - d'un Douglas Sirk par exemple. Ce genre, qui avait été très vivace au théâtre et dans le roman populaire jusqu'à la naissance du cinéma, était encore bien vivant dans le cinéma italien de la même décennie⁴. Prenant acte de leur nombre et de leur prégnance dans le cinéma égyptien, je souligne qu'il s'agit là d'une ligne de force. Dans les films adaptés de la littérature occidentale, parfois l'histoire d'amour est intrinsèquement liée à une question sociale. L'histoire d'amour y est rendue difficile par la différence de condition des protagonistes, comme dans *La dame aux camélias*, *Le maître de forges* et *Anna Karenine*.

La corrélation entre impossibilité de la réalisation d'un amour et différence des conditions sociales n'implique pas que les intrigues des romans et des films en question sont uniment basées sur ces deux refus. La demande d'amour est dans le récit pragmatiquement aussi marquée. La perspective cinématographique n'est pas uniment celle d'un réalisme critique. « On n'a pas là simplement des histoires d'amours tragiques, condamnés. On a là d'indéniables, très signifiants, recoupements. Tout se passe comme si ces « adaptations » contribuaient à - comme si elles étaient faites pour - mettre en exergue, non seulement une image de la femme et de l'amour, mais une revendication, contre des lois qui le refoulent, de la force et l'authenticité de l'amour. Comme si s'imposait, contre le thème de la faute, celui de la rédemption. Sont élus là des figures et des thèmes qui ont certainement un écho dans la société et la culture égyptiennes. Il s'agirait d'axes de sélection, de critères de réception d'une littérature occidentale moins élue pour elle-même - il ne s'agit pas d'une réception savante - que pour les figures et les situations dans lesquelles peut se retrouver le public égyptien. Dénominateurs communs, en dépit des apparences, à la culture égyptienne et à la culture occidentale, ces traits ne sont-ils pas transculturels ? La question de la réception rebondirait ici. *On serait aux portes du mythe* ⁵».

Des topoï aux archétypes

Les récits occidentaux et leurs versions cinématographiques égyptiennes s'édifient avant tout sur des situations où sont en question les préjugés sociaux et moraux - dont les personnages sont victimes - et le droit d'être soi qui leur est corollairement refusé. Les récits et représentations de leurs films s'édifient avant tout sur des situations qui impliquent les sentiments et les émotions du public, pas seulement ses opinions et ses pensées. Des situations qui impliquent les spectatrices aussi bien que les spectateurs.

4- Michel Serceau, « Le mélodrame cinématographique égyptien... et les autres », Seminar on « Egyptian cinema and Films Genres », The American University in Cairo, November 14-15 2014.

5- Michel Serceau, « La place de la littérature occidentale dans les cinéma arabes » dans *Les cinémas arabes et la littérature*, op. cit., p.137.



Jean Valjean et Cosette dans *Les Misérables* (1978. Réal. A. Salem)

Lesdites situations n'ont pas forcément leurs homologues dans la littérature arabe. Fanny (héroïne de la trilogie de Pagnol) n'est pas Leila l'illustre amoureuse de Qays dans la tradition arabe. Mais les Roméo et Juliette de la pièce éponyme de Shakespeare sont, eux, des homologues de Qays et Leila. Ils en sont plus exactement des échos, voire des avatars. Shakespeare s'inspire d'une histoire dont les sources sont incertaines. Elle a, de même que les contes dont il y a de multiples versions qui remontent loin dans le temps, une archéologie. Elle remonte, pour tout dire, en amont de la littérature. Shakespeare ayant trouvé le sujet de *Roméo et Juliette* dans une légende qui a maints homologues (*Pyrame et Thisbé*, *Antar et Abl*, *Tristan et Yseut*), un parallèle s'impose, encore une fois, entre ledit sujet et celui de l'histoire de Qays et Leila. Une mise en perspective de tous ces textes et des films qu'ils ont inspirés est indispensable⁶.

L'essentiel est qu'à travers les figures de Qays et Leila, une question est posée : celle de l'amour rendu impossible par la différence des conditions sociales respectives des amoureux. Electre, Œdipe, sont au même titre des figures, qui impliquent d'autres questions. Les figures se modifiant au fil du temps, variant selon les contextes historiques et les cultures, il est plus pertinent de parler de *topoï*. Il paraît également nécessaire d'invoquer la notion d'archétype.

6- Voir « La question de l'amour ; les figures du couple, la prégnance de Roméo et Juliette » dans Michel Serceau, *Le cinéma fait sa littérature. Etude de la réception de la littérature par le cinéma*, Paris, Garnier, 2019.

Le mot « archétype » figure maintenant dans les dictionnaires de la critique littéraire, comme par exemple, celui de Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert⁷. Les auteurs rappellent pertinemment que le concept a été forgé dans le champ de la psychanalyse naissante par Jung « pour désigner certains types originels de représentation symbolique, contenus dans l'inconscient collectif (... sorte de facteur commun à tous les inconscients individuels...), de structures mentales innées caractéristiques de l'imaginaire humain⁸ ». Les auteures ajoutent que des critiques littéraires ont utilisé la théorie jungienne des archétypes pour discerner, dans les œuvres littéraires, des réseaux d'images quasi mythiques issus de l'imaginaire collectif.



Marguerite dans *La dame aux camélias* (Leila, 1942. Réal. T. Mizrahi)

7- Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

8- *Op. cit.*, p. 17.

J'ai consacré un ouvrage aux notions d'image et d'imaginaire pour étudier le cinéma sous cet angle⁹. J'y reprenais le concept jungien d'archétype pour faire une mise au point qui s'impose :

« Les archétypes ne se laissent pas réduire au symbolisme freudien, ou tout du moins à la caricature qu'en font les dictionnaires des rêves, ils ne sont pas non plus un réservoir d'images élaborées dans un inconscient collectif, un pur et immédiat produit de la phylogénèse, comme a pu le laisser penser de son côté la description parfois un peu confuse qu'en a fait Jung. Il faut, dans la perspective ontogénique, compte tenu de ce que le processus de symbolisation est un trajet anthropologique, distinguer l'archétype de son image. L'image archétype n'est, dirai-je en résumé quitte à faire court, que la concrétisation figurative de l'archétype¹⁰».

L'archétype signifie au sens étymologique « ancêtre du type ». Au cinéma, il devient un simple type (un *topos*), voire un « stéréotype ». S'il y a, derrière la figure/image du justicier, de la femme fatale, du séducteur, un archétype, il est le plus souvent dans la littérature populaire et le cinéma de grande consommation réduit à l'état de stéréotype. Mais la distinction entre archétype, type ou stéréotype importe peu en l'occurrence. Les œuvres littéraires occidentales et les films égyptiens qui en sont adaptés regorgent d'archétypes et de *topoi*. Je centre mon propos sur le dénominateur commun de ces différents états de l'archétype, d'avatars de l'archétype, en pointant deux faits concomitants, qui sont de réception : la focalisation des adaptations égyptiennes de la littérature occidentale sur de tels avatars et leur réitération. Soit en l'occurrence la prégnance de la victime, du justicier, de l'amoureuse déçue ou de l'amoureux déçu, autant d'archétypes peuplant la littérature européenne au XIX^e. La liste n'est pas exhaustive ; seuls les avatars les plus répandus et les plus prégnants sont considérés ici.



Armand et Marguerite dans *La Dame aux camélias* (Serment d'amour, 1955. Réal. A.Badrkhan)

9- Michel Serceau, *Le cinéma et l'imaginaire*, Liège, Céfal, Coll. Travaux et thèses, 2009.

10- Michel Serceau, *Le cinéma et l'imaginaire*, op. cit. p. 148.

Cette focalisation n'est pas formelle ; elle répond à une demande du public, à la prégnance qu'ont en lui les questions afférentes : en l'occurrence demande de justice et de réparation, aspiration à une satisfaction et réalisation amoureuse, questions particulièrement prégnantes dans un contexte colonial, notamment dans la première moitié du XX^e.

« Le discours sur les valeurs est plus implicite encore dans ces adaptations que dans les romans ou pièces de théâtre de référence. Le mot « loi » n'est pas plus présent dans les titres. Alors que le mot amour y apparaît davantage, j'y reviendrai. Le mot « vengeance », qui apparaît dans les titres de deux des adaptations du *Comte de Monte-Cristo*, est significativement plus fréquent que le mot « loi ». L'héroïne du *Maître de forges* cherche aussi à se venger. C'est peu de dire donc que le récit a le pas sur le discours. La vengeance est un élément important de la participation du spectateur. La vengeance est un ressort, non une fin. La fin justifie les moyens, pourrait-on dire : deux fois prince de la vengeance, l'homologue de Monte-Cristo est une fois prince de la ruse. Les personnages inspirés par le comte de Monte-Cristo sont, encore plus que l'original d'Alexandre Dumas, des actants, vecteurs des réactions du spectateur à des situations¹¹».

La réparation morale est plus prégnante que la réparation politique, la reconnaissance plus prégnante que la réparation, la reconnaissance affective plus prégnante que la reconnaissance sociale. Toutefois, il n'est pas question que de l'amour dans les films adaptés de la littérature occidentale. Mais si *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils est presque aussi souvent adaptée en Égypte que *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père, l'adaptation plus d'une fois du roman de Tolstoï *Résurrection* dont la trame est basée sur une histoire d'amour, est un fait significatif. Les histoires d'amour sont prégnantes dans le cinéma égyptien. L'exemple le plus frappant est celui de *Roméo et Juliette*, qui aura été la source de plus de 50 films tournés en Égypte.

L'histoire d'amour narrée dans *La dame aux camélias* est exceptionnelle. Courtisane, Marguerite Gautier n'est pas une homologue de l'héroïne de *La Porteuse de pain*, ni même de celle du *Maître de forges*. La réception cinématographique de *La dame* a été très large. Hollywood, Bollywood en ont aussi tiré bien des films. La réception aurait-elle été ainsi quasi universelle si le personnage de Marguerite Gautier ne réalisait pas ce tour de force de conjuguer les deux images de la femme vénale, trompeuse et mangeuse d'hommes, et de l'amoureuse malheureuse ? La femme devient ici victime au moment où, de cynique elle devient sincère, lorsque, passant du commerce du sexe à l'amour, elle opère une véritable mue. La sanction sociale demeurant, elle paye évidemment son passé. Mais la sanction est devenue injuste. L'amour l'ayant élevée, étant l'instrument d'une véritable rédemption, elle ne se justifie plus.

11- Ce passage est repris mais enrichi de mon article, « La place de la littérature occidentale dans les cinéma arabes », *op. cit.*, p. 135.

Les valeurs sociales et la morale sont ressenties ici comme contraires à la pureté et la puissance d'élévation de l'amour¹². Le désir de reconnaissance éprouvé par l'héroïne ne constitue pas une pure et simple demande de reconnaissance sociale, mais une quête de la reconnaissance de son droit à l'amour et de son droit d'être une femme.

L'universalité de la réception : horizons transculturels

La reconnaissance est plus prégnante que la réparation, la reconnaissance affective plus prégnante que la reconnaissance sociale dans les films égyptiens adaptés de sources occidentales. Il n'est donc pas nécessaire d'établir une hiérarchie, de donner la préséance aux histoires d'amour, ou de donner à la question de l'amour une plus grande importance existentielle. Cependant, l'humanisme en apparaît résolument comme le dénominateur commun. Qu'il s'agisse de la demande de justice ou de la demande d'amour, c'est l'humanisme qui resurgit contre les discours politiques et contre l'empire de l'idéologie. Un humanisme au sens fort du mot, qui n'est pas limité à la défense de droits, mais qui reconnaît fondamentalement le désir d'existence de l'être humain.

Les adaptations égyptiennes convergent ici avec nombre d'adaptations occidentales des mêmes textes. Je forme l'hypothèse que les traits transculturels de ces œuvres témoignent d'une universalité de la réception. La forme de cinéma dont relèvent ces adaptations égyptiennes, ne s'en trouve pas datée. On peut reprocher à ce cinéma qui transcende le réalisme critique de ne déboucher que sur la sublimation ou la catharsis. Mais, pour ne reprendre que cet exemple, le féminisme est une chose – c'est un combat nécessaire. La reconnaissance du droit de la femme à une existence pleine et entière est une chose plus complexe. Si le cinéma a pu être un « divan du pauvre », il aura eu ceci de propre de répondre à un appel du sujet que ne satisfont pas les discours et les idéologies, quand elles ne déçoivent pas ou trompent. Force est de constater que les formes de cinéma qui ne sont que la projection d'une revendication culturelle, sociale ou idéologique, ou le discours prend le pas sur le récit, qui s'emploient à donner des réponses plutôt qu'à susciter des questions, font long feu. Ils ne vivent que le temps de l'action, du combat dont ils sont des outils. Le discours dont ils sont d'immédiats reflets s'affinant ensuite, la question s'avérant complexe, il s'avère qu'ils ne suffisent pas à y répondre.

¹²- *Ibid.*

Annexe

Des années 1930 aux années 1990, les écrivains occidentaux les plus sollicités auront été, par ordre d'importance numérique :

Shakespeare, Angleterre (11 adaptations)

1942 : *Défense d'aimer (Mamnou el-hob)*, Mohamed Karim (d'après *Roméo et Juliette*, 1597)

1944 : *Les Martyrs de l'amour ou Les Victimes de l'amour (Chouhada el-gharam)*, Kamal Selim (d'après *Roméo et Juliette*, 1597)

1950 : *La Septième Épouse*, Ibrahim Emara (d'après *La Mégère apprivoisée*, 1594)

1959 : *La Patronne (el-Mou'allimah)*, Hassan Reda (d'après *Othello*, Angleterre, 1604)

1962 : *Ah, Eve ou Méfie-toi de Hawa (Ah min Hawa)*, Fatine Abdel Wahab (d'après *La Mégère apprivoisée*, 1594)

1965 : *El Alamayn*, Abdel Alim Khattab, (remake des *Martyrs de l'amour*, 1944, d'après *Roméo et Juliette*, 1597)

1979 : *Les Maudits (el-Mala'in)*, Ahmed Yassine (d'après *Le Roi Lear*, Angleterre, 1606)

1979 : *Il patiente et attend son heure ou Dieu patiente mais n'oublie pas*, Hassan Hafez, (d'après *Hamlet*, 1603)

1981 : *La cour a jugé*, Ahmed Yehia (d'après *Le Roi Lear*, 1606)

1982 : *La Jalousie mortelle*, Atef el-Tayeb (d'après *Othello*, 1606)

1995 : *Langouste ou La Langouste (Stacosa)*, Ines el-Deghidi (d'après *La Mégère apprivoisée*, 1594)

Alexandre Dumas, France (5 adaptations)

1941 : *Les Trois Mousquetaires (el-Foursan el-thalathah)*, Togo Mizrahi (d'après le roman éponyme, 1844)

1950 : *Le Prince de la vengeance (Amir el-intiqâm)*, Henri Barakat (d'après *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844)

1963 : *Prince de la ruse (Amir el-daha)*, Henri Barakat (d'après *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844)

1976 : *Le Cercle de la vengeance ou Vengeance au tribunal ou Moi et la justice (Daerat el-intikam)*, Samir Seif (d'après *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844)

1991 : *L'Innocent et le Bourreau (el-Bari wa el-jalad)*, Mohamed Marzouk (d'après *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844)

Alexandre Dumas fils, France (5 adaptations de **La dame aux camélias**, 1848)

1942 : *Leila, la dame aux camélias (Layla ghadet el-camelia)*, Togo Mizrahi

1954 : *Serment d'amour ou The Promise of Love (Waad el-hawâ)*, Ahmed Badrakhan

1968 : *Hommes sans traits (Rigat bila malamin)*, Mahmoud Zulfiqar

1973 : *L'Amoureux de l'âme (Achiq el-rouh)*, Ahmed Diaa Eddine

1986 : *el-Sakkakini*, Houssam Eddine Mostafa

Marcel Pagnol, France (5 adaptations)

1934 : *Yacout ou Yacout effendi ou Monsieur Diamant*, Naguib el-Rihani et Willy Rozier (d'après *Topaze*, 1928)

1939 : *Nuit orageuse ou Soir d'orage (Leila moumterah)*, Togo Mizrahi (d'après la trilogie, 1929-36)

1955 : *Le Rivage des souvenirs (Châti el-dhikrayât)*, Ezz Eddine Zulfiqar (d'après la trilogie, France, 1929-36)

1975 : *Mélodies de ma vie ou Mélodie dans ma vie (Nagham fi hayati)*, Henri Barakat (d'après la trilogie, 1929-36)

1976 : *Tawhida*, Houssam Eddine Mostafa (scénario de Naguib Mahfouz, d'après la trilogie, 1929-36)

Léon Tolstoï, Russie (4 adaptations)

1953 : *J'ai été injustement accusée*, Helmi Rafla (d'après *Résurrection*, 1899)

1960 : *Le Fleuve de l'amour ou Les Rives de l'amour (Nahr el-hob)*, Ezzeddine Zulfiqar (d'après *Anna Karenine*, 1877)

1970 : *Dalal l'égyptienne (Dalal el-misriyyha)* Hassan el-Imam (d'après *Résurrection*)

1982 : *Des choses contre la loi, (Achya did el quanoun)*, Ahmed Yassine (d'après *Résurrection*)

Georges Ohnet, France (4 adaptations du **Maître de forges**, 1882)

1940 : *Un cœur de femme (Qalb Imra'ah)*, Togo Mizrahi

1954 : *Aie pitié de moi ou Pitié pour mes larmes (Irham demoui)*, Henri Barakat

1966 : *La Nuit de noces (Leila el-zafaf)*, Henri Barakat

1972 : *Amour et Orgueil (Hob wa kibriyâ)*, Hassan el-Imam, 1954 (remake d'*Aie pitié de moi*)

Fiodor Dostoïevski, Russie (3 adaptations)

1957 : *Le Crime et le Châtiment ou Crime et Châtiment ou Le Châtiment (el-Garimah wa i iqab)*, Ibrahim Emara (d'après *Crime et Châtiment*, 1866)

1974 : *Les Frères ennemis (al-Ikhwah el-ada)*, Houssam Eddine Mostafa (remake des *Frères Karamazov* de Richard Brooks, 1958, USA, d'après *Les Frères Karamazov*, 1879-1880)

1977 : *Sonia et le fou ou I Am Nether Reasonnable nor Mad (Sonia wa i majnoun)*, Houssam Eddine Mostafa (d'après *Crime et Châtiment*, 1867)

Émile Zola, France (3 adaptations)

1951 : *Ton jour viendra (Lak youm ya zalim)*, Salah Abou Seif (d'après *Thérèse Raquin*, 1867)

1960 : *Angoisse d'amour ou Douleurs d'amour (Lawet el-hob)*, Salah Abou Seif (inspiré par *La Bête humaine*, 1890)

1978 : *Le Criminel (el-Mugrem)*, Salah Abou Seif d'après *Thérèse Raquin*, 1867)

Emily Brontë, Angleterre (2 adaptations des **Hauts de Hurlevent**, 1847)
1945 : *Victimes*, Kamal Selim et Mohamed Abdel Gawat (*Qissat Gharam*)
1956 : *L'Étranger (el-Gharib)*, Kamal el-Cheikh et Fatine Abdel Wahab

Victor Hugo, France (2 adaptations des **Misérables**, 1862)
1943 : *Les Misérables (el-Bouassa)*, Kamal Selim
1978 : *Les Misérables (el-Bouassa)*, Atef Salem

Bibliographie

- EL KHACHAB Walid, « Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : Transferts de la Modernité, Réalisme et Valorisation Culturelle » et SERCEAU Michel Serceau, « La place de la littérature occidentale dans les cinéma arabes » dans *Les cinémas arabes et la littérature dans Les cinémas arabes et la littérature*, sous la direction d'Ahmed Bedjaoui et Michel Serceau, Paris, L'Harmattan, Coll. Images plurielles – Scènes et Écrans, 2019.
- SERCEAU Michel, *Le cinéma fait sa littérature. Etude de la réception de la littérature par le cinéma*, Paris, Garnier, 2019.
- SERCEAU Michel, « Le mélodrame cinématographique égyptien... et les autres », Seminar on « Egyptian cinema and Films Genres », The american university in Cairo, November 14-15 2014.
- SERCEAU Michel, *Le cinéma et l'imaginaire*, Liège, Céfal, Coll. Travaux et thèses, 2009.
- GARDES TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

ملخص | طيلة القرن العشرين، اقتبست السينما المصرية عشرات الأعمال الأدبية والمسرحية الغربية في المئات من الأفلام. اهتم المخرجون المصريون باقتباس أعمال تتمتع بطابع شامل عابر للثقافات من حيث نماذج الشخصيات الأصيلة والقضايا الاجتماعية التي تدور حولها تلك الأعمال، ومن حيث جاذبيتها الدرامية، بل والميلودرامية في عيون الجمهور. هكذا مال المخرجون إلى اقتباس أعمال لا تلتزم التزاماً حماسياً بأيدولوجيات اجتماعية وواقعية، مع حرصهم على اجتذاب التقدير الذي يتمتع به الأدب نحو السينما، التي كانت في بداياتها فناً يبحث عن ذرائع ثقافية تمنحه الشرعية والاحترام.

كلمات مفتاحية | انتقال ثقافي - نموذج سينمائي أصيل - الواقعية - ميلودراما - المدافع عن العدالة - الغائبة

Notice biographique | Docteur d'État, Michel Serceau a enseigné le cinéma aux Universités de Paris 3, Paris 4, et Paris 10. Il est l'auteur de nombreux articles et de livres sur le cinéma, dont Roberto Rossellini (1986), L'adaptation cinématographique des textes littéraires ; *Théories et Lectures* (1999), Le cinéma et l'imaginaire (2009), et *Le mythe, le miroir et le divan, Pour lire le cinéma* (2009). Il a également coordonné des ouvrages collectifs, notamment les numéros de *CinémAction : Cinémas du Maghreb* (2004), et *Le Victor Hugo des cinéastes* (2006).