

## Regards

25 | 2021

L'adaptation au cinéma égyptien : enjeux théoriques et historiques

---

### Symbolique et oblicité politique dans deux adaptations égyptiennes du Comte de Monte-Cristo

**Randa SABRY**

---

#### Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/600>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi25.600>

ISSN : 2791-285X

#### Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

#### Référence électronique

SABRY, R. (2021). Symbolique et oblicité politique dans deux adaptations égyptiennes du Comte de Monte-Cristo. *Regards*, (25), 39-54.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi25.600>

## DOSSIER THÉMATIQUE :

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

# SYMBOLIQUE ET OBLICITÉ POLITIQUE DANS DEUX ADAPTATIONS ÉGYPTIENNES DU COMTE DE MONTE-CRISTO

**Randa Sabry**

Université du Caire

**ABSTRACT** | Après avoir exploré la diversité des éléments empruntés au *Comte de Monte-Cristo* par deux adaptations égyptiennes dues à Henri Barakat – *Le prince de la vengeance* et *Le prince de la ruse* - cet article analyse la façon dont elles travaillent à leur propre cohérence par une acclimatation culturelle se déployant à différents niveaux et par la greffe d'une sous-intrigue aux implications politiques, bien ancrées dans le contexte de l'Égypte des années 50-60. Loin d'accomplir uniquement sa propre vengeance, le héros est amené en effet, dans le sillage d'un prisonnier politique mis au secret, à rejoindre la sphère de la rébellion contre un ordre policier tyrannique et à préparer l'accession au pouvoir des justes.

**MOTS-CLÉS** | Acclimatation culturelle – dimension politique – mythe littéraire – frères ennemis – sauveur providentiel.

**ABSTRACT** | After exploring the diversity of the elements borrowed from the *Count of Monte-Cristo* by the two adaptations of Henri Barakat – *Amir al-intiqam* and *Amir al-dahaa*, this article analyzes the way they work towards their own coherence through a cultural acclimatization on different levels and by the grafting of a subplot with political implications in the line with the social context of the 1950s and 1960s in Egypt. Far from accomplishing only his own revenge, the hero is led, in the wake of a political prisoner, to join the sphere of rebellion against the representative of tyranny and to prepare for the rise to power of the just.

**KEYWORDS** | Cultural acclimatization - political dimension - literary myth - enemy brothers - providential savior

À quelles fins adapter au cinéma une œuvre littéraire produite dans un contexte culturel autre et quel intérêt pour un cinéaste dans cette transposition ? Bénéficier d'une intrigue bien ficelée, écrite d'avance et qui a fait ses preuves ? Faire rejaillir l'aura dont jouit ce chef-d'œuvre de la littérature mondiale sur le film à produire ? Ou encore se donner la liberté d'entretenir dans l'adaptation de nouvelles significations, parfois audacieuses, sous le couvert commode d'un récit hautement apprécié à une vaste échelle ? Sans doute, y a-t-il dans chaque appropriation de ce type un peu de tout cela à divers degrés.

Depuis le plaidoyer d'André Bazin « Pour un cinéma impur »<sup>1</sup>, une adaptation n'est plus regardée sous l'angle de la fidélité à une source, comme une version au statut subalterne, mais bien comme une œuvre à part entière. Bazin libère l'adaptation de son statut de « pis-aller honteux »<sup>2</sup>. Constatant que l'adaptation, sur un plan général, « est une constante de l'histoire de l'art »<sup>3</sup>, il développe l'idée que, loin d'être contradictoires, création et fidélité peuvent fusionner. D'où cette formule paradoxale – de son aveu même : « On peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité »<sup>4</sup>.

Mais qu'en serait-il pour cette forme d'adaptation très particulière qu'est l'acclimatation cinématographique d'une œuvre littéraire ou sa recreation dans un environnement et des codes culturels autres ? Ce versant, non évoqué par Bazin, a été abordé entre autres par Michel Serceau à travers le concept de « transfert historico-culturel »<sup>5</sup> dans son étude sur « La place des littératures occidentales dans les cinémas arabes ». Dans le prolongement de sa réflexion, il nous semble utile, pour les œuvres relevant de ce transfert culturel, de faire l'hypothèse d'une troisième voie entre les deux déjà définies par Bazin : à savoir d'une part celle où le cinéma s'approprie « des personnages et une intrigue »<sup>6</sup>, et jusqu'à une atmosphère ou un « climat poétique »<sup>7</sup>, et d'autre part, celle où l'adaptateur vise « à transcrire pour l'écran, dans une quasi-identité, une œuvre dont il reconnaît a priori la transcendance »<sup>8</sup>. Cette troisième voie sera celle où le film, tout en empruntant en partie son schéma et son intrigue à un roman étranger auquel il rend hommage<sup>9</sup>, travaille simultanément à sa propre cohérence et à l'inscription de l'œuvre initiale dans un univers de références en phase avec son nouveau

1- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, « 7e Art », 1987, p.81-106.

2- Ibid. p.84.

3- Ibidem.

4- Ibid. p.95. Voir aussi cette affirmation à propos du *Journal d'un curé de campagne* de Bresson, pour lequel Bazin manifeste une admiration sans réserves : « Son adaptation atteint une fidélité vertigineuse par un respect sans cesse créateur », p.97.

5- Bedjaoui Ahmed, SERCEAU Michel (dir.), *Littérature et cinémas arabes*, Paris, L'Harmattan, 2019, p.94.

6- *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op.cit., p. 82

7- Ibidem.

8- Ibidem.

9- Dans « Adaptation and Appropriation », Julie Sanders défend la thèse que ces deux formes d'intertextualité se fondent sur un acte de création qui doit être regardé comme un hommage rendu au texte source, Alif, 28, *Artistic Adaptations : Approaches and Positions*, 2008, p.32-50.

public. Et cela par le biais des techniques spécifiques à son art, et à partir de modulations de l'intrigue, d'élagages, de greffes d'histoires secondaires, de transformations de ces composantes fondamentales que sont les personnages, le cadre spatio-temporel, l'enchaînement des actions, mais avec, de plus, cette préoccupation de taille : réussir à élaborer pour l'œuvre cinématographique une couleur locale. A celle-ci se rattache une multitude de détails (sociaux, langagiers, vestimentaires, gestuels, ornementaux, architecturaux...) non réductibles à leur somme, mais la débordant de toutes parts pour constituer le climat ambiant où baigne l'adaptation. Opération de transposition culturelle éminemment complexe, où la recherche d'homologies pertinentes, qui puissent « parler » aux spectateurs, exige une part de création et une intelligence des équivalences plus inventives encore que dans les adaptations « ordinaires ». De tout cela résultent des effets de signification forcément imprévus par l'« original » et porteurs d'un plus-à-dire, ou à montrer, idéologiquement orienté.

Je tenterai d'explorer cette thèse en examinant deux adaptations célèbres du roman d'Alexandre Dumas *Le comte de Monte-Cristo* dans le cinéma égyptien : *Amîr al-intiqâm*<sup>10</sup> [Le prince de la vengeance] et son remake, *Amîr al-dahâ'*<sup>11</sup> [Le prince de la ruse] (1964). Les deux films sont réalisés par le même cinéaste, Henri Barakat, et bâtis, à quelques variantes près, sur le même scénario et le même système des personnages. Ils forment donc un étrange doublé qui continue à intriguer les critiques, réduits à l'expliquer le plus souvent par des questions de rivalité entre acteurs<sup>12</sup>.

Délaissant ce versant anecdotique, j'aimerais mettre en lumière deux paramètres jusque-là négligés : d'une part le transfert éthico-culturel que subit le cadre spatio-temporel, d'autre part, le remodelage apporté au système des personnages et ses implications, entre autres l'exploitation par Barakat d'une dimension « politique », déjà présente chez Dumas, mais réaménagée pour faire sens dans l'Égypte des années 50-60.

Au-delà de cette analyse, je voudrais bousculer deux idées qui font autorité dans certains ouvrages de référence. L'une serait que le public égyptien, à l'époque, « ne connaissait pas plus le théâtre occidental que la littérature occidentale<sup>13</sup> », raison pour laquelle les cinéastes étaient obligés de soumettre les

10- *Amîr al-intiqâm* [Le prince de la vengeance] (Henri Barakat, 1950, Égypte) avec Anwar Wagdi dans le rôle titre, production : Assia Dagher Lotus film).

11- *Amîr al-dahâ'* [Le prince de la ruse] (Henri Barakat, 1964, Égypte) même scénario, avec Farid Shawqi dans le rôle-titre, production : Barakat.

12- Tel est le cas d'Ahmad al-Cha'rânî dans « *Amîr al-intiqâm wa Amir al-dahâ'*, hinamâ yataghallab Farid Chawqi 'ala Anwar Wagdi fî mal'abihî » [Le prince de la vengeance et Le prince de la ruse, ou Quand Farid Chawqi l'emporte sur Anwar Wagdi sur son propre terrain] [en ligne]. Lien : [mob.tahrirnews.com>story>904218](http://mob.tahrirnews.com/story/904218) (consulté le 20/9/2019).

13- SERCEAU Michel, « La place des littératures occidentales dans les cinémas arabes », *Littérature et cinémas arabes*, op. cit., p.99.

œuvres étrangères à une acclimatation culturelle<sup>14</sup>. L'autre, trop généralisatrice, affirmant que les cinéastes égyptiens, massivement, travaillaient non à partir du texte d'une œuvre littéraire, mais se basaient (par facilité au fond) sur une adaptation déjà produite par le cinéma occidental<sup>15</sup>.

Défendre la première position, c'est ne tenir aucun compte de plusieurs intermédiaires extrêmement dynamiques qui ont familiarisé le public égyptien, au cours de huit décennies (entre 1870<sup>16</sup> et 1950), avec un large éventail d'auteurs de la littérature mondiale : de Shakespeare à Victor Hugo, de Tchekhov à Ponson du Terrail et Maurice Leblanc, en passant par Goethe, Chateaubriand, Edmond Rostand, Dostoïevski, Ibsen, Anatole France...<sup>17</sup> Parmi ces intermédiaires, un nombre impressionnant de traductions de romans et de pièces étrangères, paraissant régulièrement dans la presse, les revues littéraires, les collections éditoriales<sup>18</sup>, à quoi s'ajouteront les pièces de théâtre traduites représentées par des troupes professionnelles<sup>19</sup> ou d'amateurs pour une certaine élite intellectuelle, certes, mais également pour un public plus mêlé installé au poulailler ou places dites du « terzo ».

On notera que très tôt en Égypte, en librairie ou sur les planches, Alexandre Dumas père s'était taillé une place de choix (avec des œuvres comme *Joseph Balsamo*, *Ange Pitou*, *Kean ou désordre et génie*, *La Tour de Nesle*, *La reine Ysabel*)<sup>20</sup> et que *Le comte de Monte-Cristo* a été le premier roman moderne traduit en arabe. Cette traduction pionnière, signée Sélim Saab et datant de 1866, sera suivie de plusieurs autres.

14- Les raisons de cette acclimatation sont à chercher ailleurs selon nous : dans une stratégie d'arabisation, voire d'égyptianisation des intrigues, visant à toucher une plus large audience, dans l'impossibilité matérielle de restituer les décors et costumes « à la française » d'une histoire aux données spatio-temporelles aussi variées que celles du *Comte de Monte-Cristo*, dans l'impossibilité encore plus grande pour les acteurs égyptiens de se rendre crédibles en adoptant les gestes et manières de personnages français de la première moitié du XIXe siècle.

15- Serceau Michel, *ibid.*, p.90.

16- C'est en 1869 qu'est publiée au Caire la première traduction d'une pièce de théâtre étrangère, en l'occurrence l'opérette d'Offenbach, *La Belle Hélène*, sous le patronage de Rifâ'a al-Tahtâwî. La même année le khédive Ismaïl donne ses directives pour que soient traduites en arabe des œuvres dramatiques, comiques ou musicales du répertoire européen.

17- Voir « *Min mussamarât al-Cha'b ilâ al-Matba'a al-'asriyya : nazra khâtifa 'ala harakit al-targama fi al-qarn al-19* » [Des Conversations du Peuple aux Presses contemporaines : un regard rapide sur l'essor de la traduction au XIXe siècle][en ligne]. Lien : [masress.com/adab/174](https://masress.com/adab/174) (consulté le 30/7/2019). Voir aussi SELIM Samah, *Popular Fiction, Translation and the Nahda in Egypt*, New York, Palgrave Macmillan, 2019.

18- Parmi ces journaux et revues : *Mussâmarât al-Cha'b* [Les conversations du peuple], *Al-Garîda*, *Al-Muqtataf*, *Al-Hilâl*, *Al-Gâmi'a*, *Al-Ruwâya*, *Al-Balâgh*, *Al-Siyâssa al-Usubû'iyya*, sans oublier les collections spécialisées : *Al-Ruwâyât al-Gadida* [Les nouveaux romans], ou *Al-Matba'a al-'asriyya*... Révélateur est l'exemple d'Ibrahim al-Muwaylihi encourageant Osman Galal, à traduire Racine et Molière, pour son journal *Nozhat al-Afkâr* [La Promenade des pensées]. Voir à ce propos P.C Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century (1799-1882)*, Ithaca Press, 1996.

19- Dans les théâtres dirigés par Georges Abiad, Youssef Wahbi, et surtout Mounira al-Mahdiyya, qui incarna plus de trente héroïnes du répertoire européen, de Juliette à Carmen, de Thaïs à Mimi. Quant à l'Opéra du Caire, il s'y produisait plutôt des troupes étrangères.

20- Comme cela s'était pratiqué en France, déjà du vivant de Dumas, l'intrigue des romans était réécrite pour le théâtre.

Quant à la seconde idée, elle est contredite par les deux adaptations d'Henri Barakat. Loin de s'appuyer sur un film occidental tiré du *Comte de Monte-Cristo*, les dialogues incluent des citations quasi littérales du roman de Dumas. Preuve que les scénaristes avaient puisé à même le texte original (ou du moins à l'une de ses traductions en arabe).

## Les éléments repris au *Comte* par les deux *Princes*

Les deux *Princes* se désignent d'emblée comme adaptations, par un pacte paratextuel explicite, ce qui ne les empêche nullement de prendre aussitôt quelque liberté. Ainsi le générique de *Amîr al-Intiqâm* s'ouvre-t-il sur un livre dont la première page indique : « Lotus Film présente en toute fierté l'histoire immortelle d'Alexandre Dumas ». Et la deuxième d'indiquer : « *Amîr al-Intiqâm / Le comte de Monte-Cristo* ». Mais la liste des personnages et des acteurs oriente immédiatement le spectateur arabe vers le décryptage d'un système où noms et professions sont choisis pour faire sens dans le contexte égyptien : comme Dantès, Hassan al-Hilâlî se dédouble, devenant « le prince 'Izz al-dîn<sup>21</sup> », Caderousse, de simple tailleur, se métamorphose en « Mitwallî l'usurier », le procureur du roi, Villefort, est le redoutable Badrân, le chef de la police, tandis que l'armateur Morel reçoit un nom marqué au sceau de la vertu : le cheikh Fâdil.

Calqué sur l'incipit du roman puisqu'on y voit avancer un voilier au milieu d'une mer calme, le premier plan du film affiche aussitôt, en surimpression, cet avertissement au spectateur (photogramme 1).

Ceci est l'histoire de l'injustice<sup>22</sup>

Les histoires d'injustice débutent la plupart du temps de façon similaire et diffèrent dans leur conclusion. Afin de respecter l'idée de l'auteur, nous avons placé les événements de cette histoire au cours de l'une des périodes mameloukes.

Avertissement qui conjoint sereinement, malgré le paradoxe qui s'y joue, une prétention affirmée à la fidélité (« respecter l'idée de l'auteur ») et le choix d'un tout autre cadre spatio-temporel : une période mamelouke laissée à dessein dans le flou le plus désinvolte alors que le roman de Dumas débute à une date très précise, le 24 février 1815, soit quatre jours avant que Napoléon I<sup>er</sup>, s'échappant de l'île d'Elbe, ne débarque en France. Notons aussi que l'ouverture du film, par la bande-son qui accompagne le premier plan, nous plonge dans un climat typiquement égyptien avec la chanson : « '*Andak bahariyya, yâ rayyis...* » [Tu as des marins, ô raïs...], perçue en musique de fosse.

21- Polysémique, le mot « 'izz » renvoie à la considération, à la prospérité, à la gloire, à la splendeur, à la puissance. Le prénom pourrait s'interpréter, en rapport avec la thématique de la providence divine, comme « La force de la religion » (d'où la gestuelle d'Anwar Wagdi, souvent tendue vers le ciel dans les moments cruciaux où s'accomplit la vengeance). Il y aurait là – comme dans le nom Monte-Cristo – un alibi, plaçant le héros moins du côté de la rancœur personnelle que de la justice céleste.

22- Formule qui suggère bien que c'en est l'archétype même et qu'Edmond Dantès est une de ces figures mythiques que chaque culture peut se réapproprier.

*Amîr al-Dahâ'*, tout en signalant aussi, d'entrée de jeu, son lien au *Comte de Monte-Cristo*, opère une rupture plus marquée, en procédant à plusieurs changements (un paysage désertique se substitue à l'espace maritime, une caravane au navire, etc.) et en remontant plus haut dans l'intrigue : le moment où le chef caravanier, blessé à mort dans une razzia, confie une lettre à Hassan al-Hilâlî, qu'il choisit pour successeur.

Outre ce pacte d'adaptation explicitement assumé et ces écarts facilement détectables, on repère dans les deux films de Barakat trois niveaux de reprise des éléments présents chez Dumas.

Tout d'abord, le même schéma évènementiel articulé en trois étapes (machination/ emprisonnement/ vengeance) dont la force tient à l'inversion radicale des rôles au niveau de la structure profonde. Dans le roman et ses deux adaptations égyptiennes, la situation de départ est identique : à deux doigts d'atteindre au bonheur professionnel et amoureux, un jeune homme A, commet à son insu une imprudence relevant de la sphère du politique (être porteur d'une lettre adressée à un ennemi du pouvoir en place). Commence alors la première phase du grand triptyque : la machination montée contre A par trois fourbes (B,C,D) qui s'allient pour rédiger une lettre de dénonciation. Arrêté lors de ses noces, A devient la proie d'un quatrième larron (E) qui l'emprisonne à vie, au nom de la loi, parce que la lettre incriminée le compromet personnellement. Un homme dévoué (F) tente d'intervenir, mais sans succès.

La deuxième étape, celle de l'emprisonnement, est symboliquement la plus riche car, si elle équivaut à une mort de A pour le monde extérieur, elle prépare souterrainement sa future résurrection sous une autre identité. A reçoit en secret le secours d'un adjuvant (A') qui fait fonction de Double, gémellité soulignée par l'image qui les saisit face à face, se regardant yeux dans les yeux, comme en miroir, pareillement barbus, crasseux, loqueteux, et coiffés d'un turban graisseux (photogramme 2).

Mais au centre de l'image, la longue barbe blanche de ce Double plus âgé (l'abbé Faria chez Dumas, le cheikh Galâl chez Barakat) le désigne aussi comme le père spirituel du héros auquel il communiquera sa lucidité (A comprend enfin les mobiles de ses ennemis), son savoir immense et le secret de sa fortune incommensurable. Sa mort est pour A l'occasion de s'évader, et, cuirassé de son héritage, de réussir l'épreuve de la renaissance et du devenir autre, sous une identité quasi surhumaine dans la dernière partie du triptyque.

À cet emprunt au niveau de la structure profonde s'ajoute une grande similitude entre roman et films dans l'enchaînement des épisodes, sauf pour les ramifications tortueuses englobant, chez Dumas, en dehors du quatuor des anciens complices, les membres de leur famille et plusieurs comparses alors que l'intrigue chez Barakat tend à une sorte d'épure.

Cet enchaînement similaire - surtout entre *Monte-Cristo* et *Amîr al-Intiqâm* - suffirait à prouver que le scénariste égyptien se réfère au texte de Dumas (ou à une de ses traductions allégées) et non à des adaptations occidentales d'avant 1950, celles-ci optant toutes pour un bouleversement de l'ordre du roman dans leur ouverture<sup>23</sup>. L'enchaînement des épisodes du début chez Dumas comme chez Barakat se décline grosso-modo selon le découpage suivant : a) arrivée au port du bateau dirigé par le héros ; b) montée de l'armateur sur le bateau ; c) dialogue entre l'armateur et A ; d) confidence empoisonnée de B à l'armateur ; e) visite de A à son père ; f) visite du voisin (C) à la maison de A ; g) alliance conclue entre B et C contre A ; h) retrouvailles avec la bien-aimée ; i) réaction de jalousie de D aux retrouvailles entre A et sa fiancée ; j) pacte scellé entre B, C et D qui rédige une lettre anonyme dénonçant A comme porteur d'une lettre dangereuse ; k) noces de A, que la police interrompt à grand fracas, etc.

Au niveau des dialogues, on reconnaît chez Barakat quantité d'énoncés qui semblent traduits directement du texte de Dumas. De ces nombreuses citations toujours bien frappées, je me limiterai à quelques exemples :

- Au reproche que Hassan/Dantès lui adresse d'avoir réclamé le paiement de sa dette pendant son absence, Mitwallî/Caderousse s'excuse d'un « Nous sommes quittes », ce qui lui attire cette réponse amère du héros : « On n'est jamais quitte envers ceux qui nous ont obligés, car lorsqu'on ne leur doit plus d'argent, on leur doit de la reconnaissance ».
- Dès que commence à germer l'idée de jeter A en prison, B profère ce mot prémonitoire : « Quand on est sorti de prison et qu'on s'appelle Edmond Dantès, on se venge ».
- Lors de la scène où les trois compères choisissent d'écrire la lettre de dénonciation, B émet cette réflexion : « j'ai toujours eu plus peur d'une plume, d'une bouteille d'encre et d'une feuille de papier que d'une épée ou d'un pistolet ».
- Quant aux réponses pleines de fierté de Hassan al-Hilâlî lors de son interrogatoire, elles sont visiblement calquées sur celles de Dantès : « Vous connaissez-vous des ennemis ? - J'ai le bonheur d'être trop peu de choses pour que ma position m'en ait fait. - Peut-être avez-vous des jaloux ? - J'aime mieux ne pas les connaître pour ne pas être forcé de les haïr. ...je fis ce que je devais faire (...) les prières d'un mourant sont sacrées, mais chez les marins, les prières d'un supérieur sont des ordres que l'on doit accomplir »...

23- C'est le cas de toutes les adaptations qu'aurait pu consulter Barakat, soit, par ordre chronologique : *Le Prisonnier du château d'If* (Victorin Jasset, 1908, France), *The Count of Monte-Cristo* (Colin Campbell, 1912, USA), *Le Comte de Monte-Cristo* (Michel Carré, 1913, France), *The Count of Monte-Cristo* (Edwin Porter, 1913, USA), *Monte-Cristo* (Emmett Flynn, 1922, USA), *Le Comte de Monte-Cristo* en 6 parties (Henri Ponctal, 1915-1917, France), *Monte-Cristo* (Henri Fescourt, 1929, France), *The Count of Monte-Cristo* (Rowland Lee, 1934, USA), *Le Comte de Monte-Cristo* (Robert Vernay, 1943, France) (Vernay qui, comme Barakat, produit deux adaptations de la même œuvre puisqu'il y revient en 1954, avec Jean Marais dans le rôle principal).

Preuve, s'il en fallait, qu'on se doit de nuancer l'affirmation d'André Bazin à propos de certains héros de Dumas et d'Hugo parvenus à une stature mythique telle qu'ils jouiraient « d'une existence autonome dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue<sup>24</sup> ». À l'évidence, certains cinéastes, comme Barakat, loin de congédier le texte initial comme « superflu », le regardent comme un réservoir de sentences mémorables, à la rhétorique éclatante, dont il serait dommageable de se priver.

## Une acclimatation spatio-temporelle sans contraintes

Si les adaptations européennes, et plus encore américaines, tendent à expliciter avec pédagogie les retombées du retour des Bourbons afin de souligner à quel point est compromettante la lettre qui fait basculer le destin de Dantès, si toute la troisième partie, dans ces mêmes adaptations, situe l'action dans le Paris de la Monarchie de Juillet, les deux adaptations égyptiennes, elles, placent l'intrigue – nous l'avons déjà souligné – dans une époque prétendument « mamelouke », dépourvue de tout repère, se facilitant ainsi la voie vers une acclimatation égyptianisante composite qui englobe nombre d'équivalences plus ou moins habiles (Damiette devient le pendant de Marseille, une forteresse en ruine dans le désert de Suez remplace l'île de Monte-Cristo, des fêtes avec danseuses se substituent aux réceptions parisiennes...) et l'élimination de plusieurs sous-intrigues pour des raisons à la fois d'économie narrative et de bienséance (un exemple entre plusieurs : la liaison entre Villefort et Mme Danglars et le faux infanticide qui s'ensuit passent à la trappe).

Les ajouts, eux, offrent un large éventail comprenant des ingrédients relevant de la couleur locale (orientalité des décors, des costumes, de la gestuelle, des chansons...) ou des normes éthico-sociales (Yasmina, loin de vivre seule comme Mercédès, est pourvue d'un père en bonne et due forme ; les dialogues sont parsemés de proverbes et sentences reflétant la sagesse en usage). Sans compter des interpolations<sup>25</sup> plus complexes où l'effet d'égyptianité s'entretient d'emprunts au champ de l'intertextualité (littéraire ou filmique) et à celui d'une nouvelle culture tournée vers la modernité.

Je me bornerai pour ce dernier phénomène à deux exemples révélateurs en ce qu'ils constituent aussi des *adaptations secondaires*.

Le premier exemple, lors des retrouvailles du héros et de sa fiancée dans *Amir al-intiqâm*, correspond au télescopage opéré par le cinéaste entre trois éléments : d'une part l'effet d'« orientalité » (d'abord voilée dans un premier temps, Yasmina apparaît le visage timidement souriant encadré par des moucharabiehs

24- Qu'est-ce que le cinéma ?, op.cit. p.81.

25- Gérard-Denis Farcy donne à ce terme la définition suivante : « l'interpolation consiste à intercaler de nouveaux éléments – donc à leur faire de la place, à les faufiler et à les bien jointoyer », ce qui veut dire avant tout avec le souci de « légitimer la greffe et de la rendre organique », « L'adaptation dans tous ses états », *Littérature*, 96, novembre 93, p.399.

dont le quadrillage raffiné est bien mis en valeur par l'éclairage venu de l'arrière-plan), d'autre part la modernité cinématographique (l'ouverture mobile de la jalousie est aménagée tout exprès pour permettre au héros – comme dans tout film d'amour qui se respecte - d'embrasser sa belle, ce dont il ne se prive pas), et enfin le souvenir combiné de deux célèbres scènes de balcon – dans *Roméo et Juliette* et *Cyrano de Bergerac* (photogramme 3).

Hassan al-Hilâlî en effet, rondouillard et néanmoins aussi ardent que l'adolescent de Shakespeare, se met, après avoir escaladé un arbre pour conter fleurette à sa bien-aimée, à définir le mot « baiser », dans une formule presque calquée sur celle de Cyrano.

Plus révélatrice encore du métissage entre patrimoine revu et emprunt à une œuvre littéraire occidentale : la scène où Hassan al-Hilâlî convie chez lui trois de ses ennemis et leur offre, en manière de divertissement, une chanson exécutée sur la *rabâba* et tirée de la très célèbre *sîra* (ou épopée populaire) d'Abû Zayd al-Hilâlî – son presque homonyme. Certes, la chanson est interprétée selon les règles du folklore égyptien par un ensemble d'instrumentistes et un chanteur, mais cet épisode qui s'accompagne, dans *Amîr al-Intiqâm*, d'une pantomime - chose rarissime en Orient – apparaît comme tout entier construit sur le souvenir de la fameuse mise en abyme au cœur de *Hamlet*. Ce qui retient l'attention ici, c'est que les paroles de la chanson - pastiche composé par Bayram al-Tunî et mis dans la bouche du héros légendaire Abû Zayd al-Hilâlî – résument en un raccourci frappant l'histoire de Hassan al-Hilâlî et cela à destination de ceux qui l'ont trahi. Dans la plainte d'Abû-Zayd, on retrouve aussi trois coquins ligués ensemble : le premier, pris de vin, dit-il, « a ourdi une machination la nuit de mes noces », le second « convoitait la perle non-pareille ». En conséquence, « les soldats m'ont saisi d'entre les bras de ma belle », poursuit-il, « et m'ont traîné dans l'arène d'un troisième coquin », lequel « m'a condamné à la prison au nom de la justice et a enterré la justice pour parachever son forfait ». À cet instant, la gestuelle se trouve emphatisée à l'extrême : le comédien incarnant Abû Zayd, agenouillé à terre, mains et visage levés dans l'attitude typique de la supplication, s'adresse à un juge raidi d'intransigeance, poing à la taille, et dont le verdict, s'exprimant par un index tendu vers le ciel, laisse suffisamment deviner qu'il sera sans appel. Parachevant la structuration en abyme de cette scène, les deux témoins, auxquels sont assignés les rôles tout à la fois de gardes et de complices du juge solennel, semblent liés à la façon d'un pacte par les deux épées croisées placées au-dessus de leur tête, sur le mur du fond - deux épées entrecroisées dont le motif ne cesse de réaffleurer dans le film, depuis le générique jusqu'au dénouement, soit comme pur symbole d'une lutte sans merci, soit comme duel opposant deux ennemis (photogramme 4).

Si elle résume l'essentiel du passé de Hassan al-Hilâlî, la chanson exécutée sur la *rabâba* et transformée en spectacle a ceci d'original, par rapport à la scène 2 de l'acte III d'*Hamlet*, qu'elle se projette vers l'avenir, laissant entrevoir un

dénouement sanglant : « Je leur suis apparu, moi, au sortir de ma prison et gare à ces trois-là de mes mains ! À coups d'épée, les têtes vont voler car je m'en vais les coucher tous ensemble dans leur tombe ».

Tout au cours de cet épisode interpolé, le va-et-vient incessant de la caméra entre l'aire de la pantomime et l'espace des spectateurs, nous permet de découvrir au fur et à mesure, la satisfaction du prince 'Izz al-dîn qui, ne pouvant réprimer son sourire, épie de biais ses futures proies en jouissant du trouble qui les pénètre, tandis que nous pouvons suivre, de notre côté, l'altération de leurs traits et l'anxiété de leurs regards fixés soit sur le spectacle dont ils tentent d'élucider le message soit sur leur hôte énigmatique (photogramme 5). Bientôt le réflexe de leur main, qu'ils portent à leur cou comme pour s'assurer que leur tête est toujours sur leurs épaules, traduit sans équivoque l'effet de la pantomime et des menaces de la chanson sur les trois scélérats.

Ces deux exemples d'adaptations fragmentaires, greffées sur une adaptation première, démontrent le degré de maturité auquel était parvenu le cinéma égyptien en 1950<sup>26</sup> et son habileté à exploiter ensemble, au bénéfice de sa propre cohérence narrative et esthétique, des éléments inspirés de la culture locale la plus traditionnelle et des scènes cultes de la littérature mondiale (*Roméo et Juliette*, *Cyrano de Bergerac*, *Hamlet*), mais si discrètement fondus ensemble, qu'ils s'intègrent parfaitement à la ligne de l'intrigue.

## Remodelage du système des personnages et implications politiques

Si les deux adaptations égyptiennes de Barakat manifestent une désinvolture évidente à l'égard des références historiques, elles prennent en revanche à cœur une thématique d'un indéniable sérieux, à savoir la police comme institution pouvant facilement déraiper vers l'exercice le plus abusif du pouvoir et devenir l'emblème même de l'injustice.

Dans leur scénario, on découvre en effet en marge de l'histoire de Hassan al-Hilâlî, celle d'un curieux personnage de rebelle totalement absent du roman d'origine ou transformé au point d'en être méconnaissable : chez Dumas, le procureur Villefort est pourvu d'un père bonapartiste, M. Noirtier, mais celui-ci, devenu tétraplégique, est recueilli par son fils et sort très tôt de la sphère du politique. Chez Barakat au contraire, nous avons affaire à l'incarnation même du Révolté irréductible, de l'éternel opposant, dont l'histoire se greffe très tôt sur le schéma événementiel que nous avons délimité plus haut. Il s'agit d'un prisonnier du nom de 'Abd al-Galîl, mis au secret pour raison politique et dont l'apparition coïncide avec la mise en geôle du héros. Mais avant même d'apparaître sur l'écran, il est mentionné comme le destinataire de la lettre compromettante et aimante dans les dialogues un singulier lexique, passablement anachronique

26- En 1964, dans *Amir al-dahâ'*, la première interpolation est supprimée (le rendez-vous des amants a lieu à la clarté du jour en plein air) et la seconde se réduit à un intermède chanté sans pantomime. Le remake y perd beaucoup sur le plan tant esthétique que sémiotique.

pour « l'époque mamelouke » : on le désigne en effet comme le chef des rebelles ou « révolutionnaires » (*al-thuwwâr*) ou encore des « patriotes » et même, dans le remake, des « patriotes libres » (*al-wataniyîn al-ahrâr*, allusion transparente à Nasser et ses compagnons) ; au cours de la « dernière tentative », son groupe aurait tenté de « renverser », voire de « supprimer », Badrân, auteur d'exactions sans nombre et « traître à sa patrie et au walî », selon la formule de la lettre.

Pour mieux l'intégrer à la diégèse, les scénaristes commencent par en faire un double politique des deux prisonniers de l'intrigue centrale, le héros éponyme et le vieux cheikh Galâl qui fut jadis « le maître » de ce rebelle oublié lui aussi sous les verrous des années durant. Simultanément ces mêmes scénaristes le placent au cœur d'une curieuse histoire de frères ennemis.

Dans *Amîr al-Intiqâm*, ce rebelle est en effet le frère de Badrân, le tout puissant chef de la police que nous découvrons pour la première fois au moment où il procède à l'interrogatoire de Hassan al-Hilâlî. Aussi ténébreux que l'ancre qui lui sert de repaire, Badran apparaît aussitôt comme une sorte de monstre aussi perfide que brutal. L'éclairage qui modèle sa physionomie fait magnifiquement ressortir la noirceur de son caractère en accentuant le contraste entre zones d'ombre et de lumière, (cavité des yeux se creusant en deux trous insondables, front crispé de fureur, moue agressive encadrée par des moustaches et une barbe sombre, pommeau du poignard à portée de main)<sup>27</sup>. (Photogramme 6)

À mesure qu'il prend connaissance de la lettre adressée par les insurgés à son frère (lettre dont nous entendons le texte lu simultanément en voix-off), sa colère se fait plus intense et dès lors, une fois expédié le sort du malheureux Hassan al-Hilâlî, Badran n'a plus qu'un désir : rejoindre la cellule souterraine où il tient 'Abd al-Galîl au secret pour lui extorquer le nom de ses partisans. La succession des deux séquences de face à face (Hassan al-Hilâlî / Badran puis 'Abd al-Galîl / Badran) crée un lien d'homologie entre les deux prisonniers tout en soulignant leur différence : l'un, naïf et jusque-là libre, ignore tout de la politique, l'autre ne vit que pour elle et lui sacrifie son existence. Le premier reste aveugle au jeu de Badran, l'autre perce à jour les abus de son frère et lui oppose une résistance que rien n'entame. Plus, refusant de se laisser corrompre ou intimider, c'est lui qui menace le tyran et ose lui prédire sa défaite inéluctable : « Si tu arrives à me faire taire, tu ne sauras réduire au silence ta conscience, si tu arrives à faire taire ta conscience, tu ne pourras réduire au silence les millions qui à tout moment maudissent l'injuste qui a volé leurs biens et a ruiné leurs maisons » (photogramme 7).

Dans le remake, 'Abd al-Galîl devient le demi-frère du mamelouk Chahîn. Différents par leur caractère et leur choix idéologique, ils s'opposent aussi socialement : né et élevé à Istanbul, Chahîn incarne la classe des « maîtres », insensibles aux

27- On notera dans son dos la présence des deux épées croisées – mentionnées plus haut -, symbole ambivalent de la justice et de la lutte à mort.

souffrances du peuple<sup>28</sup>, alors que son demi-frère, né d'une mère égyptienne, aspire à « servir sa patrie » et les opprimés. Arrêté à l'instigation de Chahîn, qui craint pour son crédit si l'on vient à apprendre son lien de parenté avec ce chef des rebelles, 'Abd al-Galîl est traîné enchaîné, en même temps que le héros, vers une citadelle au milieu du désert (photogrammes 8 et 9). Dans la foulée, certains plans (de corps marqués au fer rouge, de prisonniers torturés) dévoilent le sort réservé aux prisonniers politiques, assimilés par la police à des criminels de droit commun.

En examinant ce récit secondaire, on constate que, sous couvert d'une histoire « immortelle » et mélodramatique dans ses ressorts, se dessine, en parallèle à l'intrigue centrale, un propos politique, dont le noyau serait un triangle symbolique dominé en son sommet par le cruel Badrân, chef inamovible de la police (il se maintient près de vingt ans en fonction !) Aux deux autres angles, se tiendraient d'une part le *wâlî* - gouvernant purement décoratif, déconnecté de la réalité<sup>29</sup> et entièrement sous la coupe du tyran auquel il a confié la sécurité de l'État - et d'autre part le patriote épris de justice, 'Abd al-Galîl. Or à mesure qu'on progresse dans le troisième volet, on voit le prince 'Izz al-dîn de plus en plus soucieux de briser cette relation triangulaire, de réveiller le *wâlî* et de libérer, coûte que coûte, le mystérieux destinataire de la fameuse lettre qui a tout fait basculer. Barakat le montre donc résolu, au-delà de sa vengeance, à remplir une mission supérieure : sauver l'État des griffes d'un tyran et faire triompher les patriotes auxquels il transmet - dans le remake - cette recommandation : « Qu'ils se réorganisent et se tiennent prêts à tout moment. L'injustice peut durer mais elle n'est pas éternelle ».

Au dénouement des deux adaptations, c'est bien grâce à l'intervention providentielle de Hassan al-Hilâlî que l'ancien régime de la terreur prend fin et que Badran est éliminé. De façon structurellement très significative, dans *Amîr al-intiqâm*, le protagoniste parvient à s'infiltrer dans la cellule de 'Abd al-Galîl, à favoriser sa fuite pour prendre sa place sur son grabat et croiser le fer avec Badrân, venu assassiner son frère. Par ce jeu de substitution, le combat de Hassan al-Hilâlî contre le quatrième et dernier de ses anciens ennemis prend une valeur tout autre. Il ne s'agit plus d'une vengeance personnelle, car occupant la place du rebelle, il devient à son tour l'incarnation de la lutte contre le tyran, lui qui, jadis, lors de son interrogatoire, se déclarait étranger à la politique. Visuellement, à l'amorce de leur duel, l'ombre des barreaux qui grillagent la partie supérieure du cachot s'impose, par sa projection sur le mur du fond, comme le symbole même du système d'incarcération sur lequel s'est appuyée l'autorité de Badran (photogramme 10).

28- L'opposition pachas turcs arrogants/peuple égyptien souffrant fait partie d'une ancienne imagerie que la phraséologie nassérienne récupère dès 1952.

29- L'occupation favorite de ce *wâlî* est le jeu d'échecs, ce qui est une manière de suggérer qu'il est du côté non de la réalité du pouvoir, mais uniquement de sa symbolique (par le biais de figurines à connotations hautement politiques : le roi, le vizir, la tour).

Avec la bénédiction du *wâlî*, enfin tiré de sa torpeur, 'Abd al-Galîl remplace Badrân dans le nouvel ordre qui s'instaure et qui promet des jours plus heureux, si l'on en croit le principe – émis par Hassan al-Hilâlî *in fine* – qu'avoir souffert l'injustice rend plus humain et plus juste.

Mais en considérant les deux adaptations sous cet angle, on voit bien que si le message de la première n'était pas dénué d'audace, sous le règne du roi Farouk et comportait peut-être à son adresse la demande d'une implication plus énergique en faveur des réformes sociales et des patriotes brimés par l'autorité policière affiliée aux Britanniques, ce plaidoyer en faveur des opprimés perd tout relief en 1964 et tombe dans une sorte d'éloge plat du régime en place, supposé correspondre à ces « patriotes libres », dont parle le remake, en quête d'un « *zaîm* » (ou chef), et qui l'auraient trouvé dans la personne de Nasser.

Dumas, on le sait, place son héros au confluent de trois figures : la figure christique<sup>30</sup> - Monte-Cristo étant le dieu justicier qui fait triompher les bons et châtie les pervers -, le Surhomme moderne à la volonté, au savoir, au pouvoir illimités, et enfin Sindbad le marin, auquel il emprunte un de ses pseudonymes. Les deux adaptations d'Henri Barakat remodèlent, au cœur de cette « histoire d'injustice » archétypale, un nouvel avatar du Comte vengeur exploité dans le but de promouvoir un message de justice politique et sociale. Le Prince 'Izz al-dîn y est une figure des *Mille et une nuits*, auréolée d'or et de mystère, un saint homme, mais c'est aussi un sauveur providentiel, issu du peuple auquel il s'identifie. Loin de travailler uniquement à sa propre vengeance, il est amené à rejoindre, dans le sillage du Rebelle, la sphère du politique, à prendre la défense des opprimés en châtiant le tyran et en permettant l'accession au pouvoir des justes. C'est pourquoi, malgré ses allures de mélodrame, l'intrigue est porteuse d'un message à résonnance politique, qui dédouble le dénouement.

## Bibliographie (Monte-Cristo)

- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> Art », 1987.
- BEDJAOUI Ahmed, SERCEAU Michel (dir.), *Littérature et cinémas arabes*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 3 t., 1963.
- FARCY Gérard-Denis, « L'adaptation dans tous ses états », *Littérature*, 96, novembre 93, p.387-414.
- SADGROVE P.C., *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century (1799-1882)*, Berkshire, Ithaca Press, 1996.
- SANDERS Julie, « Adaptation and Appropriation » *Alif*, 28, *Artistic Adaptations : Approaches and Positions*, 2008.

30- Lorsqu'il sort de sa prison, passe pour mort et ressuscite en Monte-Cristo, Dantès, ne l'oublions pas, a 33 ans, soit l'âge du Christ quand il est crucifié.

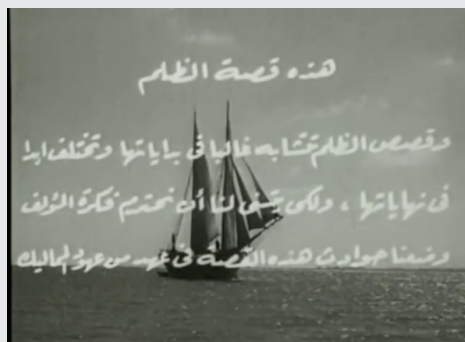
- SELIM Samah, *Popular Fiction, Translation and the Nahda in Egypt*, New York, Palgrave Macmillan, 2019.
- SERCEAU Michel, « La place des littératures occidentales dans les cinémas arabes », *Littérature et cinémas arabes*, in BEDJAOUI Ahmed, SERCEAU Michel (dir.), *Littérature et cinémas arabes*, Paris L'Harmattan, 2019.

## Sitographie

CHA'RÂNÎ Ahmad al-, dans « *Amîr al-intiqâm wa Amir al-dahâ* », hinamâ yataghallab Farid Chawqi 'ala Anwar Wagdi fî mal'abihî » [Le prince de la vengeance et Le prince de la ruse, ou Quand Farid Chawqi l'emporte sur Anwar Wagdi sur son propre terrain] [en ligne]. Lien : [mob.tahrirnews.com>story>904218](http://mob.tahrirnews.com>story>904218) (consulté le 20/9/2019).

« Min mussamarât al-Cha'b ilâ al-Matba'a al-'asriyya : nazra khâtifa 'ala harakit al-targama fi al-qarn al-19 » [Des Conversations du Peuple aux Presses contemporaines : un regard rapide sur l'essor de la traduction au XIX<sup>e</sup> siècle] [en ligne]. Lien : [masress.com/adab/174](http://masress.com/adab/174) (consulté le 30/7/2019)

## Illustrations



Photogramme 1



Photogramme 2



Photogramme 3



Photogramme 4



Photogramme 5



Photogramme 6



Photogramme 7



Photogramme 8



Photogramme 9



Photogramme 10

**ملخص |** بعد تحديد العناصر التي اقتبسها «أمير الانتقام» و«أمير الدهاء» من رواية ألكسندر دوما الشهيرة تبرز هذه المقالة كيف يعمل هذان الفيلمان على تنسيق بنيتهما الخاصة من خلال عملية تأقلم ثقافي على مستويات شتى إلى جانب تضمين قصة فرعية ذات دلالة أيديولوجية لها صداها في فترة الخمسينيات والستينيات في مصر. وهي تؤدي إلى وظيفة جديدة للبطل تجعل منه بديلا ومنقذا لشخصية معتقل سياسي وبالتالي تأخذ قضيته بعدا آخر : الثورة ضد رمز الظلم والاستبداد وليس فقط الثأر لنفسه.

**كلمات مفتاحية |** التأقلم الثقافي، البعد السياسي، الأسطورة الأدبية، الأخوة الأعداء، البطل المنقذ

Mes plus sincères remerciements vont à Dahlia el Séguiny qui s'est chargée,  
avec un grand sens du perfectionnisme,  
de la saisie des photogrammes accompagnant cet article.

**Notice biographique |** Randa Sabry est professeure de critique littéraire au DLLF (Université du Caire). D'abord axés sur la théorie littéraire, ses travaux se sont orientés depuis une vingtaine d'années vers la redécouverte et la valorisation des récits de voyage de plusieurs intellectuels égyptiens partis en Europe au temps de la Nahda. Et cela soit à travers plusieurs articles, des ouvrages collectifs comme *Voyager d'Égypte vers l'Europe et inversement parcours croisés* (Classiques Garnier, 2019) ou des traductions comme *Trois Égyptiens à Paris* de Muwaylihi (Éds du Jasmin, 2008), *L'Univers à Paris* d'Ahmad Zaki (Éds Norma, 2015).