

DOSSIER THÉMATIQUE :

L'adaptation comme phénomène transmédiatique :
du roman, au théâtre, à la télévision

DU ROMAN ZETH AU FEUILLETON BINT 'ISMAHA ZETH OU LE TRAITEMENT DE L'HISTOIRE DANS UNE ADAPTATION TÉLÉVISUELLE ÉGYPTIENNE

Ramla Ayari-Charif

*Institut National des Langues et
Civilisations Orientales (INALCO)*

ABSTRACT | La question de l'adaptation des œuvres littéraires à la télévision commence à peine à susciter l'intérêt des chercheurs. En Égypte, chef de file de la production télévisuelle dans le monde arabe, la mise en images des textes littéraires à la télévision a connu un nouveau souffle entre 2011 et 2014. Le feuilleton *Bint 'ismaha Zeth* réalisé en 2013 par Kamla Abouzekri et Khairy Beshara en est l'éclatante illustration. Adaptée du roman *Zeth* de l'écrivain Sonallah Ibrahim, la fiction télévisée retrace à travers l'histoire de son héroïne, l'Histoire de l'Égypte de 1952 à 2011.

MOTS-CLÉS | Adaptation télévisée – Télévision et Histoire – sérialité – images d'archive- Femme égyptienne.

ABSTRACT | The issue of adapting literary works for television has only recently begun to arouse researchers' interest. Egypt, the leader country of television production and industry and of the imagining of literary works on television across the Arab world, witnessed a new lease of life from 2011 to 2014. The TV serie *Bint 'ismaha Zeth* produced in 2013 by Kamla Abouzekri and Khairy Beshara is a striking illustration of the phenomenon. Adapted from the novel *Zeth* written by Sonallah Ibrahim, the TV fiction retraces through the story of its heroine, the History of Egypt from 1952 to 2011.

KEYWORDS | TV Adaptation – Television and History – Seriality – Archival footage – Egyptian Women.

Co-produit par BBC Media Action et Misr International films, *Bint `ismaha Zeth* est un feuilleton télévisé de trente-et-un épisodes, diffusé sur la chaîne télévisée égyptienne «Dream TV» entre juillet et août 2013, soit tout au long du mois de ramadan de cette même année. Écrit par Mariam Naoum, réalisé par Kamla Abouzekri (épisodes 1 à 17) et Khairy Beshara (épisodes 18 à 31), cette fiction télévisée est une adaptation du roman de l'auteur égyptien Sonallah Ibrahim : *Zeth*¹ publié en 1992. Dans cette fiction littéraire, le romancier décrit sur plus de trois cents pages, le quotidien de l'héroïne éponyme, une femme égyptienne si commune et si ordinaire. Le récit sans intrigue est celui de la «version égyptienne d'une "girl next door"»². Le lecteur suit «*Zeth*» et sa famille, et à travers elles l'histoire sociale, politique et économique de l'Égypte, avec un focus allant de la période de Sadate (1970-1981) aux dix premières années de Moubarak (1981-1992). C'est à partir de ce «noyau» textuel³ que s'élabore la fiction télévisée mais en en modifiant entre autres les balises chronologiques: l'adaptation télévisuelle se déploie de 1952 à 2011, de la naissance de «*Zeth*» concomitante avec la Révolution égyptienne du 23 juillet 1952 à la révolution du 25 janvier 2011.

Dans son article sur l'adaptation de *Zeth*, Teresa Pepe⁴ analyse comment l'adaptation télévisée du roman de Sonallah Ibrahim parvient à «créer une œuvre profondément originale»⁵. En accord avec Pepe, notre présente contribution aborde la question de l'adaptation, mais en s'interrogeant davantage sur la manière dont celle-ci explore, transforme et met en images l'Histoire. Nous analyserons la construction de l'œuvre littéraire à partir des collages qui la sous-tendent pour aboutir à la construction de l'œuvre filmée et des images d'archives qui la soutiennent, afin d'en démontrer à la fois la portée testimoniale et documentaire mais aussi la portée de sa réception actuelle. Nous examinerons comment les images d'archives abordent la question de l'Histoire dans le feuilleton. La deuxième partie de ce travail étudie roman et feuilleton dans leurs contextes de publication et de diffusion. Elle démontrera le lien entre la réception des deux œuvres et les moments historiques de leur diffusion originale parmi le public. Nous verrons enfin comment le contexte de diffusion de l'œuvre contribue à redéfinir le personnage principal en tant qu'agent de l'Histoire.

1- *Zeth*, al Qāhira, Dār al Mustaqbal al `Arabī, 1992, 352 p. Une année après sa sortie en arabe, le roman a été traduit en français par Richard JACQUEMOND sous le titre *Les années de Zeth* Paris, Actes Sud, 1993, 347 p. C'est à cette version française que nous nous référons dans ce présent travail.

2- MADOEUF, Anne, «Une vie, une ville. Le Caire des Années de Zeth » pp 40-48 in MADOEUF, Anna; CATTEDRA, Raffaele (éd.) *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2012.

3- C'est ce terme même qu'avait employé Mariam NAOUM lors de notre entretien au Caire (08/12/2009) pour expliquer son travail d'adaptatrice.

4- PEPE, Teresa, «Le retour de Dhât: du roman au feuilleton télévisé» pp 85-127 in JACQUEMOND, Richard; LAGRANGE, Frédéric (dir) *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Paris, Riveneuve, 2020

5- *Op.cit.*, p. 126.

Construction du roman: Alternance entre récit et collages

Le roman *Zeth* comme le feuilleton *Bint 'ismaha Zeth* obéissent à une construction précise : Sur trois cent cinquante-deux pages, le texte de Sonallah Ibrahim est sectionné en dix-neuf chapitres alternant récit narratif et collage ; le feuilleton est subdivisé en trente-et-un épisodes de trente-cinq minutes chacun.

Dans le roman, chaque chapitre équivaut à un «événement» de la vie de «Zeth» sur les vingt-ans du récit narratif. Andrea Haist relève que les neuf chapitres de collages revêtent une valeur explicative. Elle souligne que «What happens to « Zeth » and Abd al-Magid in the narrative only becomes fully comprehensive through the collages»⁶. Composés d'extraits d'articles de journaux mais aussi d'encarts publicitaires publiés au même moment que les articles, les collages éclairent le lecteur sur le contexte politique des différentes époques de la vie de *Zeth*. Les extraits d'articles produits aussi bien par la presse gouvernementale – et donc par l'organe d'information officiel – que par la presse d'opposition, parfois même par la presse étrangère, permettent au lecteur non seulement de comprendre les tenants et les aboutissants des événements politiques, sociaux et économiques, mais en plus de se forger sa propre opinion. La confrontation d'informations contradictoires l'incite à réfléchir sur ce qui est de l'ordre de la propagande et de la désinformation. Cette pluralité de voix ou, pour reprendre Bakhtine, cette polyphonie⁷ de points de vue, confère au collage un gage supplémentaire de vérité que la narration unique ne saurait proposer. Les sources et les dates de ces articles sont rarement mentionnées, ce qui rend l'information parfois opaque pour un lecteur non familier avec le contexte égyptien. Entre deux chapitres narratifs, les collages font office de source d'explication et de source de documentation. L'absence de datation toutefois permet au lecteur connaissant le contexte égyptien d'appréhender ces informations comme des faits ancrés dans une histoire proche. Les scandales, la corruption, le népotisme, les lourdeurs bureaucratiques, les abus de pouvoir, les relations internationales, la politique intérieure, la montée de l'islamisme sont autant de thèmes évoqués par les coupures de presse.

Construction du feuilleton: les images d'archives, fragments de l'Histoire

Dans le feuilleton, chacun des trente-et-uns épisodes suit l'évolution chronologique de la vie de «Zeth» et du contexte historique de cette vie. Les épisodes sont chacun d'une durée égale. Enchaînés les uns aux autres – et nous retrouvons ici l'étymologie même du mot *musalsal* en arabe, soit « une suite de choses de même nature, un chaînon »⁸- les épisodes forment dans leur totalité une certaine

6- HAIST, Andrea, «“This reality is deplorable”. The Egypt of Sonallah Ibrahim: Between Media Representation and Experienced Everyday Reality”» in NEUWIRTH, Angelika; PFLITSCH, Andreas, WINCKLER, Barbara (éd.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010, p. 169.

7- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 35.

8- «*musalsal*» est un *ism maf'ûl*, un participe passif du verbe «سلسل» «enchaîner». Il comporte donc l'idée d'enchaînement, celui des épisodes les uns aux autres, dans une sorte de suite logique.

unité. Dans *Bint 'ismaha Zeth*, l'unité est essentiellement temporelle. On suit chronologiquement l'évolution d'une femme égyptienne et de son entourage sur soixante ans. C'est à travers le personnage de «Zeth» que défile un tableau historique de l'Égypte, d'une révolution à une autre, de celle de 1952 à celle de 2011. La société égyptienne sous Nasser et son socialisme autoproclamé, puis sous Sadate et sa politique d'Infitah et de libéralisation économique et enfin sous Moubarak, est décrite avec toutes ses variations. Dans cette continuité chronologique, les fragments de presse du roman sont remplacés par des images d'archives intégrées dans le feuilleton. Ces dernières sont définies par Yves Jeuland comme «tout document préexistant, qui n'est pas issu du tournage et qu'on intègre dans l'étape du montage : images d'actualité, extraits de films de fiction, publicités, films amateurs et films de famille, films de propagande, films d'entreprise, extraits d'autres documentaires, photos, affiches, dessins, caricatures, journaux, extraits d'archives sonores radiophoniques, des chansons aussi»⁹.

En effet, des images d'archives, *Bint 'ismaha Zeth* regorge: images d'actualités, films de propagande, publicité (dont la publicité télévisuelle qui explose dans les années 80, soit à partir du 9^{ème} épisode), extraits d'archives en noir et blanc. Elles sont datées grâce aux cartons qui les accompagnent et ponctuent le feuilleton de manière régulière, de l'image de la place Tahrir en 1952 qui ouvre le premier épisode du feuilleton, à celle des manifestants dans cette même place le 25 janvier 2011 avec tout de même une particularité pour cette dernière: l'image d'archives s'entremêle avec celle de la fiction à un point tel qu'il n'est plus possible de distinguer celle qui est issue du tournage de celle qui lui préexiste. Cet embrouillement a un sens : l'histoire de «Zeth» ne se réduit plus à une histoire individuelle : «Zeth» fait désormais partie intégrante de l'Histoire collective. L'Histoire n'est plus le contexte dans lequel se déroule l'histoire. Dans le feuilleton, l'histoire et l'Histoire font un. À ce niveau, l'adaptation transforme le rapport individu- Histoire du roman : l'individu ne subit plus l'Histoire, il la fait.

À la manière d'un incipit ouvrant chaque épisode - du moins du 1^{er} au 17^{ème}, autrement dit ceux réalisés par Kamla Abouzekri-, les images d'archives en début de chaque épisode donnent le ton quant à l'atmosphère du moment. Ainsi, celle du premier épisode l'installe dans la capitale égyptienne en 1952, celle du deuxième dans la guerre de 1967 et ainsi de suite. À partir du 18^{ème} épisode, soit à partir de la partie réalisée par Beshara, les images d'archives continuent à peupler fortement le feuilleton mais disparaissent en guise d'incipit. Les remplace un plan extérieur de l'immeuble de «Zeth» lequel se construit comme une métaphore du passage du temps.

D'abord en noir et blanc puis en couleur, dans *Bint 'ismaha Zeth*, les images d'archives revêtent une fonction testimoniale : elles viennent témoigner du

9- Entretien avec Yves JEULAND, « L'écriture documentaire avec des images d'archives » in *Sociétés & Représentations*, vol. 29, no. 1, 2010, pp. 175-190.

passé, de ce qui fut. Elles inscrivent le feuilleton dans une sorte de continuité historique et permettent au spectateur de retrouver cette trace du passé, de la visualiser, de restituer une réalité tout en lui permettant de mesurer l'évolution, positive ou pas, de la société égyptienne. Elles s'articulent comme des illustrations de ce que la diégèse télévisuelle annonce. Le fait que Beshara ait enlevé les images d'archives incipituelles au profit d'un plan fixe de l'immeuble de « *Zeth* » pourrait être analysé comme la volonté du réalisateur d'amener le spectateur vers une contemporanéité entre ce qu'il vit et ce qu'il regarde sur l'écran. Cette contemporanéité est relative dans la mesure où le 18^{ème} épisode est situé en 1990, séparé du précédent par trois ans d'ellipse, soit pratiquement au même moment que se termine le roman. C'est comme si Khairy Beshara signifiait l'inscription des treize derniers épisodes dans une histoire plus proche du lecteur, dans une actualité presque, comme si les vingt-trois années qui y étaient relatées s'inscrivaient dans une historicité plus immédiate. L'image d'archives qui avait alors valeur de documentaire¹⁰ revêt au fur à mesure des épisodes une valeur d'actualité. Dans cette mesure, la fonction des images d'archives dans le *musalsal* se rapproche encore davantage des coupures de presse dans le roman.

Temporalité du roman, temporalité du feuilleton

Dix-neuf chapitres dans le roman versus trente- et- un épisodes dans le feuilleton. La vie de «*Zeth*» est contenue dans cette spatialité livresque et télévisuelle. Contrairement au roman, le feuilleton *prend le temps* de décrire les différents moments de la vie du personnage, de les *poser*. L'adaptation sous cette forme de fiction télévisuelle précisément s'inscrit dans une temporalité étirée. Noël Nel dans son article « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela: quels sont les éléments clés de la sérialité ? » explique en effet que « la mise en feuilleton est une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps »¹¹. Ainsi par exemple, le roman évoque la période s'étalant de la naissance de «*Zeth*» à sa nuit de noces en cinq pages, de la 9 à la 14, sur les 352 pages qui le constituent. L'adaptation télévisuelle, par contre, lui consacre l'intégralité des cinq premiers épisodes sur les trente-et-un qui la composent soit le 1/6^{ème}. Cette partie de l'histoire et de l'Histoire est condensée par Sonallah Ibrahim sous forme de sommaire, autrement dit sous forme de ce que définit Genette dans *Figures III* comme « (...) la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détail d'actions ou de paroles »¹².

10- Yves Laurent VERAURAY, développe longuement cet aspect-là dans son article: «L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?» in 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41|2003, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 12 décembre 2020. URL: <http://1895.revues.org/266>

11- NEL, Noël, «Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ?» in *CinemAction* n°57 *Les feuilletons télévisés européens*, octobre 1990, p. 64.

12- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 130.

Le temps est accéléré dans le roman alors que l'adaptation le dilate. Le découpage en épisodes permet au feuilleton de *prendre le temps* de développer pour chaque épisode son contenu et l'inscrire dans une autre temporalité. Toutefois, entre un épisode et un autre ou même à l'intérieur d'un même épisode, entre une séquence et une autre, il n'est pas exclu que le temps soit coupé. C'est la définition même de l'ellipse. La diégèse est alors momentanément rompue.

Au niveau de la réception, le temps que prend le spectateur pour regarder le feuilleton, épisode après épisode, est autrement plus long que celui que prend le lecteur pour lire l'œuvre-source. Le temps de la réception de la narration télévisuelle- c'est- à dire le temps que le spectateur met pour regarder le feuilleton- est plus important quantitativement que le temps de la réception de la narration romanesque. Il s'agit là d'une particularité de l'adaptation télévisuelle, l'adaptation cinématographique étant souvent plus courte que le temps de la narration romanesque, celle théâtrale plus longue ou égale. Dans le *musalsal*, l'ordre du récit est un ordre chronologique. Les ellipses viennent souvent marquer un saut chronologique entre un moment de la diégèse et un autre. Dans cette mesure, elles impliquent un rapport au temps similaire au sommaire : dans les deux cas de figures, le temps est accéléré. En revanche, la scène permet de faire coïncider le temps du récit avec le temps de l'histoire. Le temps de la narration et le temps de la fiction se rejoignent alors pour donner au spectateur l'impression que tout «se déroule sous [ses] yeux, en temps réel»¹³. Dans la temporalité du roman comme dans celle du feuilleton, la scène marque une pause plus ou moins longue. Elle a pour élément principal le dialogue lequel apparaît dans le roman sous forme de discours direct¹⁴. C'est un moment durant lequel la psychologie des personnages est mise en avant. À titre d'exemple, à la fin du cinquième chapitre du roman, on assiste à une confrontation entre «Zeth» et son mari «Abduh». Le texte est essentiellement au style indirect avec seulement deux répliques des deux personnages :

إختتم عبد المجيد دفاعاً تقليدياً عن النفس بسؤال: «أعمل إيه?...أسرق؟
و ردت ذات على الفور: «وماله...فيها إيه؟» ثم عالجتته بسؤال آخر حسم الجولة (لأنه لم
يتمكن من الإجابة عليه): لماذا لا يسافر مثل الآخرين للعمل في الخارج؟ ص 102

Abdel-Méguïd conclut une plaidoirie sans surprise par cette question :

- Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Que je vole ?
 - Pourquoi pas ? répondit-elle du tac au tac. Où est le mal ?
- Puis elle lui asséna le coup de grâce, sous la forme d'une autre question qui mit un terme à la partie (parce qu'il ne put y répondre) : Pourquoi ne partait-il pas à l'étranger comme tout le monde ?

Pour la première fois, «Zeth» entre en contradiction avec ses principes, poussée par la colère, avant de se raviser. C'est une des rares fois également où elle a

13- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 41.

14- GARCIA, op.cit, p. 78.

le dernier mot, lequel consiste à pousser «Abduh» à l'émigration. L'adaptation reprend ce passage et le développe en une scène intense. Elle le fait intervenir au milieu du feuilleton, à la fin du quatorzième épisode. Dans cette scène, «Zeth» explose. Elle exprime toute sa colère à l'encontre de son mari (Épisode 14, de 31'20 à 34'33). Pendant les 3 minutes 13 secondes, le dialogue prend progressivement l'aspect d'une confrontation dans laquelle le personnage principal, dépité, déclare toute son amertume face à un «Abduh» qui présente une argumentation de plus en plus affaiblie. Le dialogue est chargé en émotion. Il prend bien davantage de place dans le feuilleton que dans le roman. Cette scène représente un moment clé dans l'adaptation car elle marque le point à partir duquel «Abduh» prend conscience de son nécessaire départ à l'étranger qui, contrairement au roman, aura bien lieu. La scène vient expliquer les raisons pour lesquelles l'émigration devient indispensable à la survie des Égyptiens, à un moment donné de l'Histoire économique difficile du pays, ainsi qu'à celle de la famille de «Zeth».

Cet exemple illustre la modification que l'adaptation télévisuelle vient opérer au rapport histoire-Histoire. Elle crée une nouvelle proximité entre ces deux entités, les fusionnant même à terme l'une avec l'autre. La question de la temporalité dans l'adaptation ne s'arrête pas uniquement à ce niveau: elle touche également un point tout aussi important, celui du contexte spécifique de réception.

Contextes de diffusion, contextes de réception

Zeth, contrairement à la plupart des romans précédents de Sonallah Ibrahim - lesquels étaient souvent d'abord édités à l'étranger pour contourner la censure-, est sa première œuvre en plusieurs décennies à être d'abord publiée en Égypte. Elle le fut en 1992, sous le régime de Moubarak. Samia Mehrez souligne le succès de cette œuvre à sa sortie, aussi bien auprès du grand public qu'auprès de la critique, tout en mettant en exergue les réserves du pouvoir en place¹⁵. En effet, le roman dénonce ouvertement tout le système politique, économique et sociétal de l'Égypte de l'*Infitah* aux premières années Moubarak et en critique l'assujettissement aux priorités économiques et politiques des États-Unis dans la région. *Bint ʿismaha Zeth* en revanche, est diffusé en 2013 soit après la chute de Moubarak en 2011, suite à la révolution du 25 janvier.

Avant 2011, de très nombreuses séquences de l'adaptation n'auraient jamais pu passer à travers les filets de la censure d'autant plus que le feuilleton télévisé égyptien, encore plus que le texte littéraire, est un «genre à forte emprise sur les publics les plus divers (...)» comme le fait justement remarquer Naglaa El Emary¹⁶. L'impact de l'image télévisuelle est extrêmement puissant. Cette puissance est telle que la télévision a été l'outil de propagande par excellence

15- MEHREZ, Samia, *Egyptian writers between history and fiction. Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1994, p.119

16- EL EMARY, Naglaa, «L'industrie du feuilleton télévisé égyptien à l'ère des télévisions transfrontières » in *Tiers-Monde*, tome 37, n°146, 1996, pp. 251.

des régimes politiques successifs en Égypte, de celui de Nasser, fondateur de la télévision égyptienne en 1960¹⁷ à celui de Moubarak. On soulignera d'ailleurs que dans le feuilleton, « Zeth » elle-même fait partie malgré elle de ce système de propagande, dans la mesure où elle travaille comme monteuse à la télévision publique. Elle se rend à son travail dans le bâtiment qui abrite et symbolise cette institution publique: Maspero (le bâtiment de la télévision publique étant situé dans la rue portant le nom de l'éminent égyptologue français).

Autrement dit, Zeth a pour tâche de reconstruire l'image informative en fonction des directives officielles, en coupant -et donc en censurant- tout ce qui n'irait pas dans le sens de l'image officielle projetée par l'État. «Zeth» a accès à l'information à l'état brut mais elle oeuvre à sa modification mécaniquement, face à sa table de montage, sans se donner à elle même ni la possibilité de contester cette transformation, ni simplement celle de prendre du recul et de réfléchir sur ses tenants et ses aboutissants. «Zeth» ne prend pas de distance vis à vis de l'image, tout en l'altérant par son intervention à l'aide de la technique, sur la table de montage. Elle évolue dans un contexte qui ne lui permet pas de se distancier et qui l'oblige à exécuter les directives.

Sous le régime de Sadata et plus encore sous Moubarak, à cette époque qu'Anne-Claire De Gayffier- Bonneville qualifie de «période de désenchantement»¹⁸, «Zeth» vit dans un pays où la répression est forte, touchant tous ceux qui pourraient manifester une quelconque désapprobation ou opposition au pouvoir en place, comme les Frères musulmans ou les intellectuels. Pour contrecarrer ces deux exemples d'opposants, le pouvoir fait appel aux institutions telles qu'Al Azhar lequel à son tour contribue à l'islamisation progressive de la société. De plus en plus coercitif, le pouvoir réprime tout détracteur. Les intimidations et la torture de toute sorte deviennent des pratiques de plus en plus courantes. Dans l'adaptation télévisuelle, c'est «Aziz» qui représente l'opposant par excellence. Mais à cette figure masculine de la contestation présente dans le roman vient s'ajouter une autre dont le rôle a été modifié pour les besoins du feuilleton. Il s'agit d'Ibtihâl, la fille de «Zeth» laquelle en janvier 2011, dans le dernier épisode du «musalsal», manifeste contre le gouvernement et se retrouve à la Sûreté Nationale pour être torturée. La détention de la fille agit comme un élément déclencheur sur la mère. C'est à partir de ce moment que «Zeth» se révolte, sort dans la rue sous le poids de tout ce cumul de douleur et de dépit pour donner sa pleine mesure à sa colère. «Zeth» n'est plus dans la résignation de 1992, mais dans l'action en 2011.

17- EL SHAL, Inshirah, « La télévision égyptienne : quelques repères chronologiques » in *Tiers-Monde*, tome 37, n°146, 1996, pp. 249-250.

18- GAYFFIER-BONNEVILLE, Anne-Claire, *Histoire de l'Égypte moderne. L'éveil d'une nation XIXe-XXIe siècle* Flammarion, « Champs- Histoire », 2016, p. 442.

«Zeth», métaphore de l'Égypte ?

Contrairement à la «Zeth» du roman assujettie et soumise que le lecteur quitte en 1992, la «Zeth» de 2011 que le téléspectateur regarde n'est plus un sujet subissant le poids d'une autorité mais devient une citoyenne à part entière réclamant ses droits. Comme le souligne à juste titre Teresa Pepe, Mariam Naoum dote «Zeth» d'une « agentivité en faisant un sujet conscient de ses droits personnels et politiques »¹⁹. Si l'œuvre de Sonallah Ibrahim s'ouvre sur une naissance, elle se termine aux toilettes avec les rejets de l'héroïne à la suite de la consommation de poisson avarié et pourtant proposé à la vente. L'adaptation commence par une naissance et une révolution, celle de 1952 et se termine par une autre révolution, celle de 2011 et une renaissance: celle de «Zeth» comme sujet politique. Le roman décrit la situation d'un pays, l'adaptation explique la révolution. C'est le cumul de tous les faits et conditions historiques décrivant la dépossession des plus démunis tels qu'évoqués dans le feuilleton qui a abouti à la révolution 2011. Le feuilleton, dans un contexte encore révolutionnaire en 2013, souligne cette corrélation. Le point auquel arrive «Zeth» à la fin du feuilleton équivaut au point auquel se sont trouvés bien des spectateurs quelques mois auparavant, sur la place Tahrir lors des premières manifestations de janvier 2011. Il y a donc une quasi – simultanéité entre le contenu du feuilleton et la réalité du spectateur.

Dans le roman, le nom même de «Zeth», bien que peu familier, n'est pas expliqué. Par contre, dans le feuilleton, il est présenté dès le premier épisode, par le père de l'héroïne à la naissance de celle-ci. Plus tard, dans le troisième épisode par le personnage éponyme lui-même expliquera également le sens de *Zeth* comme ayant un double rapport et avec la révolution de 1952, libératrice de l'Égypte alors sous le joug britannique, et avec «Zeth al-Himma», héroïne de roman de chevalerie arabe. Le thème principal de cette geste est la guerre des Arabes contre les Byzantins entre la période omeyyade et les débuts de l'époque abbasside²⁰. Le prénom de «Zeth» ne prend donc toute sa portée sémiotique que dans le feuilleton, dans son dernier épisode, à sa dernière séquence, au moment où celle-ci se révolte, dans la rue en se dirigeant avec la foule dans la rue vers Place Tahrir. Sa soumission, son effacement, sa sujétion à l'ordre établi laissent place à la rébellion.

Résignée pendant soixante ans, elle sort de son silence pour clamer son refus de la situation générale et du système. Elle revendique sa dignité. Plus que jamais, «Zeth» est «Zeth al-Himma». Cette évolution du personnage est révélatrice d'un changement de point de vue entre le roman et le feuilleton: le *musalsal* transforme un personnage qui apparaît dans le texte source comme passif en un personnage contestataire à la fin de la fiction télévisuelle. L'adaptation laisse la voix de «Zeth» s'exprimer, à la fin du dernier épisode, non pas en off mais dans la rue devant la caméra. Elle devient ainsi comme le remarque Pepe «symbole

19- Op. cit, p. 122.

20- CANARD, Marius, « *Dhū l-Himma* ou *Zeth al-Himma* » in *Encyclopédie de l'Islam*, 1963, pp. 240-246.

et porte-parole de toutes ses compatriotes, voire de la nation toute entière soulevée contre l'injustice et l'oppression patriarcale»²¹.

Ainsi, *Bint ʿismaha Zeth* déborde chronologiquement les balises historiques fixées par le roman pour brosser une fresque historique de l'Égypte contemporaine de 1952 à 2011. Mais c'est surtout pour marquer le rôle joué par la femme égyptienne particulièrement lors de ces soixante dernières années en en bousculant les clichés. L'adaptation télévisuelle met en exergue cette lutte quotidienne et ininterrompue, dans la sphère privée et publique, de l'Égyptienne aux prises avec des conditions difficile, et qui, toute seule, finit par prendre sa destinée en main. Prenant le texte-source comme noyau, l'adaptation en garde l'essence pour s'en émanciper ensuite. Nous interprétons cela comme une métaphore, à partir du personnage éponyme, d'un pays longtemps muselé mais auquel la Révolution du 25 janvier 2011 va redonner voix, notamment grâce à ces femmes.

Bibliographie

- Zeth, al Qāhira, Dār al Mustaqbal al ʿArabī, 1992, 352 p. Une année après sa sortie en arabe, le roman a été traduit en français par Richard JAQUEMOND sous le titre *Les années de Zeth* Paris, Actes Sud, 1993, 347 p.
- CANARD, Marius, « Dhū l-Himma ou Zeth al-Himma » in *Encyclopédie de l'Islam*, 1963, pp. 240-246.
- EL EMARY, Naglaa, « L'industrie du feuilleton télévisé égyptien à l'ère des télévisions transfrontières » in *Tiers-Monde*, tome 37, n°146, 1996, pp. 251.
- EL SHAL, Inshirah, « La télévision égyptienne : quelques repères chronologiques » in *Tiers-Monde*, tome 37, n°146, 1996, pp. 249-250.
- GAYFFIER-BONNEVILLE, Anne-Claire, *Histoire de l'Égypte moderne. L'éveil d'une nation XIXe-XXIe siècle* Flammarion, « Champs- Histoire », 2016, p. 442.
- HAIST, Andrea, « "This reality is deplorable". The Egypt of Sonallah Ibrahim: Between Media Representation and Experienced Everyday Reality" » in NEUWIRTH, Angelika; PFLITSCH, Andreas, WINCKLER, Barbara (éd.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010, p. 169.
- Entretien avec Yves JEULAND, « L'écriture documentaire avec des images d'archives » in *Sociétés & Représentations*, vol. 29, no. 1, 2010, pp. 175-190.
- MADOEUF, Anne, « Une vie, une ville. Le Caire des Années de Zeth » pp 40-48 in MADOEUF, Anna; CATTEDRA, Raffaele (éd.) *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2012.
- MEHREZ, Samia, *Egyptian writers between history and fiction. Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 1994, p. 119.

²¹- Op. cit, p. 122.

- NEL, Noël, «Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ?» in *CinemAction* n°57 *Les feuilletons télévisés européens*, octobre 1990, p. 64.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 41.
- PEPE, Teresa, « Le retour de Dhât: du roman au feuilleton télévisé» pp. 85-127 in JACQUEMOND, Richard; LAGRANGE, Frédéric (dir) *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Paris, Riveneuve, 2020.



Bint ʿismaha Dât, Épisode 6, Scène Maspero :
Cellule de Montage 1973



Bint ʿismaha Dât, Épisode 1, Image d'archive :
Place Tahrir, 1952



Bint 'ismaha Dāt, scène finale (Épisode 31)

ملخص | بدأت مؤخراً مسألة إقتباس الأعمال الأدبية على الشاشة الصغيرة تثير إهتمام الباحثين. في مصر وهي رائدة الانتاج التلفزيوني الدرامي في العالم العربي، إنتعشت الاقتباسات التلفزيونية ما بين ٢٠١١ و ٢٠١٤. و في هذا الإطار يمثّل «مسلسل بنت اسمها ذات» من إخراج كاملة أبو ذكري وخيري بشارة سنة ٢٠١٣ نموذجاً متكاملًا. فهذه الدراما التلفزيونية المقتبسة من رواية الأديب المصري صنع الله إبراهيم «ذات» تسترجع تاريخ مصر من ١٩٥٢ إلى ٢٠١١ من خلال قصة حياة بطلة المسلسل.

كلمات مفتاحية | اقتباس تلفزيوني - التلفزيون والتاريخ - مسلسل - صور أرشيفية - المرأة المصرية

Notice biographique | Ramla Ayari-Cherif a d'abord été enseignante de français à la Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis pendant quelques années. En s'installant en France en 2013, elle a ensuite repris des études en langue, littérature et civilisation arabes à Paris. Elle est actuellement doctorante sous la direction de Luc-Willy Deheuvelds et Delphine Pagès-Elkaroui et s'intéresse au rapport littérature-fiction télévisée en Égypte mais également dans d'autres pays arabes. Elle est également maîtresse de langue- Arabe égyptien à l'Inalco depuis 2020. Elle a aussi été productrice, animatrice radiophonique et actrice en Tunisie. Elle collabore en tant que rédactrice pour plusieurs journaux.