

# De la comédie française à l'écran égyptien : le cas de *L'École des femmes*<sup>(\*)</sup>

Heidi Zaki

Faculté des lettres, Université du Caire.

## Résumé

Le répertoire classique français a constitué, jusqu'aux années 60 du XX<sup>e</sup> siècle, un vecteur important des adaptations dramatiques et cinématographiques égyptiennes pour des raisons à la fois historiques et culturelles. Établissant dès le générique un rapport hypertextuel avec la comédie française, le scénariste et le réalisateur du film égyptien intitulé *Histoire interdite (Qissa Mamnou'a)* l'identifient comme étant une transposition de *L'École des femmes* de Molière. Par conséquent, ce film mérite de faire l'objet d'une lecture sémiotique adoptant une approche transculturelle et comparative pour réfléchir à des questions telles que le processus de réappropriation qui mène à découvrir la dynamique engendrée entre l'œuvre et le contexte culturel de sa réception.

L'analyse des séquences filmiques de cette œuvre permet de repérer quelques indices de théâtralité reflétant un engouement pour le recours au langage scénographique dans la réalisation. L'observation de ces extraits illustre la libération du film de son attachement au principe de fidélité ou de filiation à l'œuvre originale offrant ainsi la possibilité de présenter une interprétation nouvelle des outils utilisés pour former les signifiés du cadre chronotopique dans lequel le trio traditionnel des personnages évolue. Les scènes sélectionnées soulignent l'écart entre l'intention originale de l'œuvre et les moyens propres à la culture cible : le film égyptien modélise la source française pour en tirer seulement quelques éléments mis au service des stéréotypes concernant l'amour, le mariage et la femme dans la société égyptienne de l'époque.

**Mots-clés :** Théâtre – adaptation – cinéma – réappropriation – transculturel – intermédialité – Molière – socioculturel.

---

(\*) De la comédie française à l'écran égyptien : le cas de *L'École des femmes*, Vol.11, Issue No.2, April 2022, pp. 63-80.

حتى الستينيات من القرن الماضي شكلت الدراما الفرنسية الكلاسيكية مصدراً مهماً للاقتباس الدرامي والسينمائي المصري، ويرجع ذلك لأسباب تاريخية وثقافية. يعترف بل ويفتخر كاتب ومخرج الفيلم المصري "قصة ممنوعة" - في تتر العمل- أنه مقتبس من المسرحية الكوميديّة "مدرسة النساء" لموليير التي وصفها بأنها تنتمي للتراث العالمي. لذلك يستحق هذا الفيلم قراءة سمبوطيقية متعمقة باستخدام منظور عبر ثقافي ومقارن للتفكير في قضايا مثل عملية إعادة التناول التي تساعد في اكتشاف مساحات التقاطع بين العمل الدرامي والمنتج السينمائي، والديناميكية المعقدة التي تتولد بين العمل والسياق الثقافي للمشاهد.

يسمح تحليل مقاطع من هذا الفيلم بتحديد بعض الدلالات المسرحية التي تعكس تفضيلاً لاستخدام لغة الإخراج المسرحي في صناعة بعض الأفلام في ذلك الوقت. دراسة هذه المقطعات توضح تحرر الفيلم من الالتزام بمبدأ الإخلاص أو التبعية الكاملة للعمل الأصلي؛ مما يتيح الفرصة لطرح تفسير مختلف وجديد للأدوات المستخدمة في التعبير عن الإطار الزمكاني الذي يعيش فيه الثلاثي التقليدي للشخصيات. تبرز المشاهد المختارة سعة الفجوة بين العمل الدرامي الأصلي والوسائل الخاصة المستخدمة للتأقلم مع الثقافة المستهدفة: يقوم كاتب ومخرج الفيلم المصري بتحويل حبكة المسرحية الفرنسية لتخدم عرضه لصور نمطية عن الحب والزواج والمرأة في المجتمع المصري في ذلك الوقت.

#### الكلمات المفتاحية:

مسرح - اقتباس - سينما - إعادة تناول - عبر ثقافي - عبر نوعي - موليير - ثقافة مجتمعية.

La mise en parallèle du discours dramatique de la comédie avec le produit cinématographique qui en découle fait émerger deux défis majeurs : celui du croisement intermédial qui oriente sa structuration esthétique et celui de la communication interculturelle au niveau du traitement de l'intrigue. Le transfert du comique à l'écran manipule une référence faisant autorité<sup>(1)</sup> pour créer une œuvre dont la valeur reste tributaire du jugement public. L'adaptation d'une pièce comique tient compte de la spécificité de l'ajustement médial requis pour sa mise à l'écran, ce qui la situe dans la zone de tension théorique entre transposition et réécriture et fait basculer sa définition entre entité formelle, procédé de création ou mise en rapport avec le récepteur, d'après Linda Hutcheon<sup>(2)</sup>, sans pouvoir trancher pour l'une aux dépens

de l'autre. Cette transmédiabilité dépasse la notion d'hypertextualité de Genette et cristallise les modalités du passage d'un langage à un autre en déterminant la nature des éléments appartenant à chaque art. Elle inscrit les personnages dans un contexte transculturel tissé sur un arrière-fond conditionné par un désir d'explorer les frontières de la théâtralité dans le langage cinématographique.

Une réflexion sur ces questionnements est présentée à travers une étude de cas : l'adaptation de *L'École des femmes* de Molière à l'écran égyptien dans le film *Histoire interdite (Qissa Mamnou'a)* a le mérite de fournir des données utiles au décryptage du processus de réappropriation, en tant que procédure d'importation qui, selon André Helbo, est détectée dans l'espace d'intersection tracé entre l'univers culturel des deux œuvres<sup>(3)</sup>, ce qui permet d'y déceler une esthétique filmique à visée théâtrale. Pour mieux comprendre ce processus dans le film égyptien, nous débiterons par les raisons culturelles justifiant le choix d'une comédie de Molière, les conditions de production du film, puis nous traiterons des étapes franchies dans le passage de la pièce au langage cinématographique. La recherche sera jalonnée d'une analyse ponctuelle de quelques séquences filmiques qui tracent les traits d'une vision théâtralisée de leurs constituants, mettant en valeur l'écart entre l'intention originale de l'œuvre dramatique et celle du film, fondée sur la culture cible. Cette démarche permet de démontrer que le film modélise la source française pour en exploiter seulement quelques éléments mis au service d'une réflexion parodique sur des stéréotypes courants concernant la courtoisie, l'amour, le mariage et la femme dans la société égyptienne de l'époque. Elle met également en lumière une dynamique complexe engendrée entre l'œuvre et le contexte culturel de sa réception à travers laquelle se dévoilent les distinctions transculturelles corroborant sa réception favorable par le public.

### **Entre culture et histoire**

La littérature française classique constitue, pendant les deux tiers du XX<sup>e</sup> siècle, une source dominante d'inspiration pour les cinéastes égyptiens<sup>(4)</sup>. Les raisons de ce type d'emprunt sont à la fois culturelles et

historiques : depuis la *Nahda* égyptienne, une culture française s'était répandue parmi les intellectuels et dans les milieux mondains. Le théâtre sous sa forme modernisée et codifiée selon les principes occidentaux fait son apparition en Égypte en 1799, lorsque Bonaparte ordonne de construire au Caire une salle de théâtre et fait venir des troupes françaises d'amateurs pour divertir les militaires et les membres de la communauté francophone installée en Égypte. Parmi les premières représentations figurent *Les Précieuses ridicules* de Molière et *La Mort de César* de Voltaire<sup>(5)</sup>. C'est à partir de cette date que le public se familiarise avec le théâtre français qui devient un des piliers du développement de la culture égyptienne. La volonté de diversifier les pistes culturelles se poursuit sous le Khédivé Ismaïl qui invite des troupes françaises pour animer les festivités de l'inauguration du Canal de Suez en 1869, puis pour meubler par la suite les soirées de la cour khédiviale<sup>(6)</sup>.

Parallèlement à cette activité dramatique foisonnante, tout un mouvement de traduction et de publication d'œuvres littéraires françaises s'effectue et génère l'effet d'ériger Molière en figure emblématique de la comédie ; ses pièces sont adaptées et jouées régulièrement par les grandes troupes et garantissent au théâtre de faire salle comble. Yacoub Sanua, qui prétendait être le fondateur du théâtre arabe, se fait nommer Molière l'égyptien<sup>(7)</sup>. De plus, ce grand dramaturge doit sa notoriété en Égypte à la présence constante de ses comédies au programme scolaire des établissements privés de religieuses francophones installées depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et chargées de l'éducation des membres de la classe favorisée. Molière est la lecture préférée de l'élite sociale des années 20-30, il attire un public d'expatriés, de passionnés et d'intellectuels. L'adaptation des comédies de Molière à l'écran égyptien dans les années 60 n'a donc rien d'étonnant puisque les producteurs ont déjà compris qu'il faisait partie des recettes réussies et d'une culture ancrée depuis plus d'un siècle.

L'empreinte théâtrale sur les débuts du cinéma égyptien se fait également sentir dans le recours à des vedettes de la scène pour jouer les rôles principaux à l'écran. Ce choix se justifie par une volonté des

producteurs de bénéficier de la célébrité des troupes théâtrales comme celle de Fawzi El Gazayerli, héros du film *Mme Lolita* en 1917. Même si les premières tentatives n'ont pas récolté le succès escompté auprès du public qui préfère les calembours théâtraux de Gazayerli, elles suscitent l'intérêt de Youssef Wahbi et de Naguib El Rihani, attirés par sa diffusion et son revenu alléchants. Ces deux grands comédiens exploitent leur talent dramaturgique dans les rôles cinématographiques et contribuent à fonder la réalisation des films sur des principes de scénographie. Le jeu à dominante théâtrale où l'émotion se traduit dans le regard, l'intonation et les gestes, favorise le succès du mélodrame. Ce n'est qu'en 1939 que Naguib El Rihani ajuste son jeu pour convenir à l'écran et assure ainsi le succès de son film *Salama fi Kheir* de Niazi Moustafa.

Si le genre comique a régi le cinéma populaire égyptien en parallèle avec le mélodrame, il fait l'objet de peu de recherches académiques approfondies, surtout les adaptations tirées du répertoire dramatique français, vu qu'elles occupent une part modeste dans la totalité de la production cinématographique à l'époque<sup>(8)</sup>. D'ailleurs, Michel Serceau avance que les situations dans les œuvres classiques ont besoin de beaucoup de travail pour les transposer dans le contexte égyptien, mais attirent l'attention du public<sup>(9)</sup>. Le recours du cinéma égyptien aux emprunts de la littérature occidentale connaît donc un grand essor pendant les deux tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Il est essentiellement dû à son aura d'autorité, de modèle, en plus d'une variété thématique élargissant l'éventail de choix pour les cinéastes<sup>(10)</sup>. Walid El Khachab affirme : « Jusqu'aux années 1960, la critique en Égypte concevait un film de qualité supérieure [...] comme le produit de l'adaptation d'un chef d'œuvre littéraire<sup>(11)</sup> ».

De ce parcours des formes de contact culturel entre la littérature occidentale, et plus particulièrement le théâtre comique, et la société égyptienne, se dégagent une logique de l'engouement du public égyptien pour les ressorts de la comédie moliéresque transposée sur la scène et la compétence singulière des scénaristes égyptiens à réinventer, en

réécrivant, une œuvre comique de sorte qu'elle soit bien reçue dans la culture cible.

### **Les conditions de production du film**

Le film étudié, *Histoire interdite*, est projeté en mars 1963. Cette date se situe à une période transitoire après l'âge d'or du cinéma à forte production privée, et s'en distingue par l'intervention de l'État dans l'industrie du cinéma égyptien. Cette période de diversification des productions arabes reste marquée par la naissance de la télévision qui repense la production cinématographique et élargit le public du cinéma par sa diffusion et sa production de films portant son étiquette.

Le scénario et la réalisation du film *Histoire interdite* ont été effectués par Tolba Radwan, le dialogue conçu par Aboul Séoud El Ibiary et la production confiée à Tewfik El Sabbahi. Assistant-réalisateur de plusieurs films créés par Salah Abou Seif et Kamal El-Cheikh depuis 1953, Radwan a été formé par les fondateurs du cinéma réaliste, mais il va s'en démarquer par son style et le choix des sujets traités. De la filmographie de Tolba Radwan procède sa préférence des thèmes socioculturels présentant plusieurs facettes du rapport homme/femme. Les exemples illustrant cette tendance portent les titres : *Gharamyat Imra'a* (1960), *El Safira Aziza* (1961), *El Massiyada* (1963) et *Qissa Mannou'a* (1963).

Les vedettes Magda, Choukri Sarhan et Mahmoud El Méligui rangent le film dans la catégorie des grandes productions de l'époque. Le trio des héros constitue un ensemble de personnages archétypaux dans une intrigue bien simple : un couple amoureux fait face à un rival puissant contre lequel il faut se battre. La distribution établit déjà le schéma actanciel, en correspondance avec la pièce de Molière : Magda joue le rôle d'Agnès et occupe la case de l'objet de la quête du jeune Ahmed, le pendant cinématographique d'Horace, avec pour opposant Mahmoud El Méligui, Arnolphe l'Égyptien.

Dans le générique du film, la comédie de *L'École des femmes* de Molière est ostensiblement indiquée comme source de l'intrigue. Cette

mention accorde une caution de qualité en affichant une appartenance à un héritage dramatique prestigieux, et suppose que la pièce d'origine est déjà connue du public. Le type d'adaptation est introduit par l'expression « d'après », terme vague confirmant l'hypothèse selon laquelle le scénariste ne conserve de la source que des éléments soigneusement choisis. Elle produit un lien de dérivation selon Kowzan<sup>(12)</sup> de la comédie au film qui pourrait justifier plusieurs invariants repérés dans les deux œuvres, et prépare le récepteur à des ressorts comiques bien ancrés dans l'histoire du spectacle et du cinéma.

### **Synopsis du film**

Une jeune paysanne orpheline est contrainte de quitter son village natal en Haute-Égypte après la décimation de toute sa famille par la pandémie du choléra, pour rejoindre au Caire son tuteur, le cousin de son père. Ce dernier est un avocat de renom possédant une double identité : Mahmoud El-Meligi est surnommé par ses compatriotes Qassem Bey, alors qu'en ville il est appelé Galal. Il accueille Hanaa chez lui au début à contrecœur, mais ne tarde pas à la trouver séduisante, et cherche à l'initier aux bonnes manières caiotes. D'ailleurs, il se montre protecteur et très jaloux au point qu'il déménage du centre-ville à Héliopolis dès qu'un jeune voisin apparaît à l'horizon.

Malgré toutes les précautions de Galal, Hanaa tombe amoureuse d'un jeune avocat, Ahmed Chaker, qu'elle rencontre par hasard sans savoir qu'il travaille dans le bureau de son tuteur. Le jeune premier, inexpérimenté, demande conseil à son directeur, connu par ses nombreuses relations amoureuses. Ce dernier l'encourage à communiquer avec la jeune fille. Quand Galal apprend que la conquête de son apprenti n'est que Hanaa, sa future femme, il s'efforce de mettre des obstacles à cette relation. Mais Ahmed se montre plus persévérant que prévu : il réussit à trouver sa bien-aimée, déménagée de nouveau à Matariya. Furieux et déstabilisé, Galal oblige la jeune fille à renvoyer carrément Ahmed, venu demander sa main. À la fin, ce mauvais avocat est démasqué, retrouve le bon sens, bénit l'union des jeunes amoureux et annonce le triomphe de l'amour innocent.

### De la pièce au film

Les éléments directement tirés de la source dramatique possèdent un caractère culturel mis au service d'un mécanisme de suspense apte à créer une atmosphère allusive comique uniquement déchiffrée par les connaisseurs de la pièce de Molière. Tout d'abord, la double identité du personnage principal, Galal, constitue le pivot de plusieurs situations comiques dont celles des confidences inappropriées d'Ahmed. Dans la pièce, Arnolphe avait usé de cette astuce pour dissimuler son origine villageoise et se doter d'un nom plus distingué contenant la particule de noblesse (M. de la Souche). L'amitié entre Arnolphe et le père d'Horace, ainsi que la hiérarchie professionnelle entre Galal et Ahmed, fournit une situation de confiance justifiant le recours du jeune amoureux à son supérieur.

La profession de Galal et Ahmed réinvestit le thème récurrent au cinéma de l'avocat séducteur : cette fonction libérale est l'occasion de rencontrer une clientèle féminine de différentes classes sociales, dont le rôle est de confirmer la théorie de Galal au sujet de l'infidélité des femmes. Le côté trompeur de Galal est présenté dans une séquence montrant en parallèle l'élégant Ahmed, correct et direct au point d'être parfois brutal, avec son maître chevronné à l'égard des femmes. Sa théorie renvoie certainement à celle d'Arnolphe qui en fait un rapport détaillé dans l'exposition de la comédie moliéresque. Elle accentue aussi le contraste entre le conservatisme de la jeune paysanne, Hanaa, et la débauche de son tuteur. La touche culturelle typiquement égyptienne condamne ce comportement immoral en multipliant les signes de fourberie chez Galal : il gagne sa vie en séduisant ses clientes, ne tient pas ses promesses de mariage, se moque fortement de ses compatriotes incultes et les renvoie à l'asile des aliénés.

Dans le même ordre d'idées, la grande différence d'âge entre Arnolphe et Agnès (environ 25 ans) constitue un invariant exploité dans le film dans une double visée : celle de ridiculiser l'avocat qui cherche dans la jeunesse de Hanaa des preuves de son innocence, et celle de justifier l'obéissance de l'héroïne à ses directives. Toutefois, cet invariant

possède des retombées culturelles spécifiques : dans les deux cas, l'âge n'érige pas d'entrave au mariage des personnages, mais rend la situation de la jeune fille pitoyable et répugnante, poussant Ahmed à la libérer de ce pétrin.

Ce point de départ incite à examiner de plus près l'évolution de la relation de Galal avec Hanaa : le lien de parenté entre eux, ajouté dans le film, crée une zone grise grâce à laquelle Galal se permet d'embrasser Hanaa et de la prendre dans ses bras, sans que ces gestes n'éveillent le soupçon de la jeune fille. L'avocat confirme ce statut ambigu en arborant l'apparence d'un instructeur pour corriger son accent provincial et lui proposer des lectures. Ces dernières, à la différence de la pièce, sont centrées sur l'homme et non sur les devoirs de la femme. Elles sont dirigées vers la valorisation de l'âge mûr chez les hommes, les avantages du mariage entre cousins et les inconvénients de communiquer avec les jeunes. Enrobées d'objectifs tout à fait méritoires, ces lectures visent à préparer l'héroïne à accepter la proposition de mariage de Galal. Elles s'opposent à celles que devait faire Agnès lors d'une séance d'apprentissage de ses obligations conjugales et qui parodiaient les leçons de catéchisme. Galal a donc hérité d'Arnolphe un machiavélisme qu'il réussit à mobiliser malicieusement pour atteindre son but.

La progression vestimentaire de la jeune fille va de pair avec son adaptation à la mentalité citadine. Cet élément est totalement absent de la comédie classique de Molière. Hanaa est entièrement couverte de noir au départ du film et refuse de se dévoiler le visage face à son tuteur. Ce costume, sans aucune connotation religieuse, permet de mesurer l'écart avec sa métamorphose après les cours de civilité et de bonnes manières. La modernisation vestimentaire se présente dans des séquences parodiques mettant en évidence l'esprit immature de Galal lorsqu'il jette un coup d'œil furtif de la serrure de la porte sur Hanaa qui essaie les nouvelles robes. La paysanne porte quatre robes superposées, ce qui est diamétralement opposé aux dames coquettes que Galal fréquente. Cette séquence possède une mise en scène théâtrale orchestrée par les gestes d'impatience de Galal, alternant avec les plans encadrés par la forme de

la serrure, évoquant leur caractère épineux : au moment où l'héroïne se déshabille, la suivante, par respect des bienséances, s'interpose devant la caméra, au grand désespoir de Galal. Hanaa accepte par la suite de porter des robes à la mode et de changer de coiffure, puis apprend en même temps à se tenir à table, et à acquérir une culture moderne. Sa tenue élégante reste marquée par une certaine réserve pour la distinguer des femmes au comportement douteux courtisées par Galal.

Par ailleurs, dans les deux œuvres, les aveux du jeune homme à son opposant sur l'évolution de sa relation amoureuse provoquent le rire parce qu'ils sont déplacés. Lorsque l'avocat apprend que l'objet du désir de son apprenti est Hanaa, un bouleversement dans son attitude s'exprime par un dédoublement de son comportement : il affiche un visage amical pour soutirer des renseignements d'Ahmed, puis s'empresse de déplacer la jeune fille pour l'éloigner de celui-ci. Les échecs répétés de Galal se soldent enfin par un semblant de réussite, quand Ahmed lui confie Hanaa pour la protéger de son tuteur et accélérer le mariage.

### **La mise en scène de l'espace**

La réalisation du film s'inspire des principes théâtraux visant l'organisation dramatique de la trame en se focalisant sur l'immutabilité du décor dans certaines séquences et le jeu des comédiens, liés au décor par un « pacte naturel de possession sédentaire »<sup>(13)</sup>. Les signes de la scénographie théâtrale dans le film s'appuient « sur le principe du plan fixe et long, cadré frontalement, qui assure la synthèse naturelle de la scène comme surface de jeu délimitée par la caméra avec la scène comme unité dramatique »<sup>(14)</sup>. Ce principe est repérable dans plusieurs séquences où les pas des personnages sont comptés pour garder leur place dans le cadre. À titre d'exemple, à l'arrivée des personnages féminins chez Qassem bey, le dialogue se déroule entre lui et Hanaa d'abord en créant une distance parfois horizontale, d'autres fois en diagonale, instaurant une profondeur de champ pour mettre l'accent sur la répugnance éprouvée par Galal face à la paysanne. La même technique se répète en exploitant les principes de la perspective monoculaire de la

peinture<sup>(15)</sup> afin d'éclairer l'évolution du rapport de force entre Hanaa et son tuteur et mettre en valeur la portée culturelle de chaque action : au début, elle est debout derrière lui en toute soumission pour servir à manger. Ensuite, placée au fond du champ, intimidée par les critiques de Galal sur sa tenue, Hanaa se sauve dans sa chambre. Dans un second temps, elle s'assoit en position d'étudiante, obéit à toutes les directives de Galal qui domine sa pensée en manipulant ses lectures.

Le récit fait par Arnolphe sur l'origine rurale d'Agnès dans l'exposition de la comédie de Molière est visualisé dans l'incipit du film suivant les règles de la mise en action théâtrale inspirées de la figuration picturale<sup>(16)</sup> : un plan général montre un champ dont la fonction métonymique et descriptive renvoie à la campagne, suivi d'un plan d'ensemble en *zoom-in* représentant une porte principale d'entrée dont la forme en panneaux est incompatible avec la simplicité externe de la maison en terre cuite. L'ouverture des volets laisse voir une seconde porte interne donnant sur une cour et constitue l'unique accès à une troisième porte qui introduit le spectateur chez Hanaa. L'ouverture successive de ces trois portes, filmée en plan frontal et allant progressivement de l'espace ouvert au fermé, verticalement en *zoom-in* sur chaque porte, produisent un effet de suspense et accentuent l'enfermement de l'univers de l'héroïne. Il crée un passage du monde extérieur du spectateur, du cadre campagnard ouvert vers la spécificité traditionnelle du monde diégétique étroit du film. Cette séquence présente une spatialité reflétant l'isolement en Haute-Égypte, mais sans repères reconnaissables du village réel de Chaftoura, dans la région de Bahgoura, à Nagaa Hammadi, au gouvernorat de Qena<sup>(17)</sup>. L'absence de vraisemblance historique encadrant l'évènement le rend intemporel, et le transfert par analogie dans un monde merveilleux semblable à celui des contes traditionnels.

La porte constitue en effet un signe sémiotique important tissant un fil d'Ariane entre les étapes de l'intrigue. La théâtralité de la porte se répercute dans la séquence où Galal entre dans la chambre de Hanaa et où Ahmed, qui était avec elle, se cache derrière le volet ouvert. Le décor

encadrant les trois personnages les place sur le même plan avec la porte qui crée un découpage vertical du lieu de l'action et devient une ligne de démarcation picturale entre les personnages (une sorte de *split-screen*) empêchant Galal de voir Ahmed. Cette picturalité met en relief le conflit entre les deux rivaux<sup>(18)</sup>, rendant la scène à la fois comique et inquiétante. Comique parce qu'elle ridiculise Galal qui doit subir les conséquences de ses conseils à Ahmed ; inquiétante parce que la porte qui sert de bouclier protégeant Ahmed tremble entre ses mains, et symbolise la fragilité de l'amour naissant entre Hanaa et le procureur de sa liberté.

Au-delà de la porte, les indices de théâtralité se manifestent subtilement dans des séquences évoquant le voyage : si le plan d'ensemble montre le passage rapide d'un train, plan récurrent exprimant en deux secondes le déplacement des personnages, il prépare toute une scène qui se greffe sur l'intrigue principale de la comédie française. Dans la pièce, l'épisode du transfert d'Agnès du village vers la ville est raconté pour éviter la variation spatiale et obéir à l'unité de lieu. Dans le film, le décalage entre le mode de vie rural et citadin auquel quelques allusions ont été faites dans l'incipit par les paysannes, se déclenche dès le début du voyage, à l'intérieur du train, avant même d'arriver en ville. Un portrait effrayant des citadines est esquissé, chargé de stéréotypes négatifs reflétant le regard craintif des villageoises : dans le train, des Caireotes côtoient Hanaa et sa suivante. Elles portent des robes et des jupes courtes, l'une d'elles fume et apprécie dans un magazine un bikini qui laisse l'héroïne effarée, dont les vêtements font un contraste flagrant avec le dénuement du mannequin dans la photo. Le réalisateur a recours à la technique théâtrale de l'aparté pour permettre à Baheya, la suivante, de se moquer du maillot de bain en présence des compagnes de voyage. Si les passagères du train parlent en français en commentant le bikini : « c'est très joli », Hanaa adopte une déformation du terme « pantalon » pour le désigner, puisqu'elle ne possède pas le référent de ce type de vêtement. Tous ces signes affichent une ignorance totale de la modernité, une peur de l'inconnu et une éducation stricte de l'héroïne.

Cette séquence théâtralisée s'oppose à celle qui montre les détails de la ville du Caire : le mouvement panoramique de la caméra allant de droite à gauche, prenant la forme d'un demi-cercle, a pour effet de marquer l'immensité et le modernisme de la ville par opposition au village où la caméra se focalisait sur l'intérieur emprisonnant les paysannes. Elle fait également écho au plan panoramique en mouvement de gauche à droite introduisant la villa reculée à Héliopolis, choisie par Galal pour servir de lieu protecteur de Hanaa. La seconde villa de Matariya se présente à travers le pare-brise de la voiture de Galal, cadre contraignant et étroit connotant la volonté de mise à l'écart de l'héroïne. La caméra cherche à nous enfermer dans un cadre restreint représentant le point de vue interne géré par l'œil du personnage de Galal que l'on peut voir dans le rétroviseur. La poupée accrochée au rétroviseur constitue la métaphore de Hanaa qui devient un jouet entre ses mains, laissée à sa merci.

La notion de profondeur de champ permet d'emprunter au théâtre la scène shakespearienne modèle de *Roméo et Juliette*, ainsi que celle de Rostand dans *Cyrano de Bergerac* de la femme aimée placée au balcon avec le soupirant debout dans le jardin : le film exploite la même technique pour établir le contact entre les deux amoureux et profiter de la charge symbolique de la situation. Ahmed est filmé en contre-plongée, admirant Hanaa au balcon qui fait semblant de ne pas le remarquer. Un dédoublement spatial (extérieur/intérieur) se produit en utilisant une alternance entre plongée et contre-plongée, suivie d'un plan rapproché du balcon et la caméra nous introduit dans la chambre de Hanaa, ce lieu déjà familier pour le spectateur, selon un principe de simultanéité cinématographique représentant le déplacement du regard du personnage que le théâtre ne peut pas se permettre. Cette séquence est recadrée par des arbres, signes romanesques propices à l'atmosphère amoureuse, créant « un système de caches<sup>(19)</sup> », d'après Charles Tesson, dont la fonction est d'entériner la détermination d'Ahmed à déclarer son amour à Hanaa. Ahmed jette une boule de papier portant un message de rendez-vous. La lettre est un signe sémiotique théâtral majeur récupéré par le

cinéma, mais dans ce cas, elle occupe une fonction précise, celle d'attendrir Hanaa, de lui transmettre les sentiments d'Ahmed et de faciliter le contact entre eux. Le parallélisme évident avec la scène racontée de l'acte II de *L'École des femmes* dans laquelle Agnès jette à Horace une pierre enveloppée d'une lettre, s'en distingue pour souligner un élément culturel, celui d'accorder au jeune homme la mission de faire le premier pas dans une relation amoureuse. La réaction de l'héroïne est, elle aussi, culturelle : Hanaa passe au balcon et déchire le message de manière théâtrale pour marquer qu'elle n'est pas une fille facile, ce qui incite Ahmed à escalader la tuyauterie et à affronter directement la jeune fille.

Dans la pièce, le coup de théâtre utilisé au dénouement pour justifier l'apparition d'un père qui avait abandonné Agnès, est absent du film : si Hanaa est orpheline et démunie, seul son amoureux peut la sauver de Galal. Ce *deus ex machina* final vise l'apparition d'une autorité paternelle plus puissante que celle d'Arnolphe afin de légitimer le mariage de la jeune fille à l'élue de son cœur. Pour le public égyptien, l'abandon des enfants est une idée inadmissible, de même que le fait qu'elle soit sauvée par Ahmed met en valeur le triomphe de la jeunesse. Pourtant, le dénouement du film présente une analogie avec celui de la pièce : le jour de son mariage avec Galal, Hanaa prend la fuite. Elle trouve Ahmed qui la mène au bureau et demande à son patron de la protéger. Hanaa découvre que son protecteur est lui-même son bourreau, mais la surprise l'empêche de révéler à son fiancé l'identité de Galal. Dans les deux cas, l'opposant est démasqué et éliminé, ce qui met fin à sa manipulation constante du jeune couple.

Au terme de l'analyse explorant les questions liant théâtralité et transculturalité, le rapport singulier entre texte dramatique et adaptation filmique met en évidence la richesse et la complexité du travail sur la réappropriation dans le cinéma égyptien. Si l'approche adoptée a ouvert la voie au repérage de nombreux indices de théâtralisation du cadre spatial dans le film étudié, elle illustre également son détachement du principe de fidélité ou de filiation à l'œuvre source, dans l'objectif de

présenter une interprétation nouvelle des signifiés spatiaux et de leur impact sur la progression de l'intrigue. Le langage scénographique dominant dans le film, tout en étant chargé de connotations parodiques, affermit le lien entre les épisodes de l'intrigue pour orienter sa réception vers une narrativité psychologisante induite par le conflit d'un personnage séducteur avec un jeune premier aimé par l'héroïne, ce qui fait pencher le rapport de force en faveur du jeune couple et mène au même pacte de réception traditionnel représenté par le dénouement heureux des comédies.

**Notes:**

- 1- Céline Bohnert, *et al.*, *Arts et Savoirs, L'Adaptation comique*, p. 4.
- 2- Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 10.
- 3- André Helbo, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, p. 47.
- 4- Michel Serceau, « La place des littératures occidentales dans les cinémas arabes », p. 87-88.
- 5- Philip Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century 1799–1882*, p.28.
- 6- Sadgrove, *Ibid.*, p. 91.
- 7- \_\_\_\_\_, *Ibid.*, p. 183.
- 8- Serceau, *Ibid.*, p. 97.
- 9- Michel Serceau, *Ibid.*, p. 106.
- 10- \_\_\_\_\_, *Ibid.* Voir aussi Walid El Khachab, « les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle », p. 54.
- 11- Walid El Khachab, *Ibid.*, p. 56.
- 12- Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, p. 92.
- 13- Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, p. 33.
- 14- \_\_\_\_\_, *Ibid.*, p. 15.
- 15- Jacques Aumont, *et al.*, *Esthétique du film*, p. 20.
- 16- Charles Tesson, *Ibid.*, p. 28.
- 17- Ce village est mentionné par un personnage secondaire qui cherche le surnommé Qassem bey pour lui demander un service.
- 18- André Helbo, *Ibid.*, p. 99.
- 19- Charles Tesson, *Ibid.*, p. 40.

## Bibliographie

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma, 2008 [1983].
- BEAULIEU, Julie, « Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras », in *Études littéraires*, 45(3), 65–79.
- BOHNERT, Céline, JACQUEMARD-TRUC, Adélaïde et PEREZ-SIMON, Maud (numéro coordonné par), *Arts et Savoirs*, juillet 2013 n°3 : *L'adaptation comique*, revue en ligne du Centre de recherche LISAA (Littératures, Savoirs et Arts - EA 4120), Université Paris-Est Marne-la-Vallée, ISSN 2258-093X.
- CHABROL, Marguerite et KARSENTI, Thiphaine (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire), 2013.
- EL GHARBIE, Rana, « L'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales chez Jean Cocteau », in *Études littéraires*, 45 (3), Québec, Presses de l'université Laval, 2015, p. 31–41.
- EL KHACHAB, Walid, « Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle », in BEDJAOUI, Ahmed et SERCEAU, Michel (dir.), *Littérature et cinémas arabes*, Éditions Chihab, 2016, p. 49-58.
- GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- HELBO, André, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- HOFFERT, Yannick et KEMPF, Lucie (dir.), *Le théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. Fac. Littérature, 2005.
- KRAWCZYK, Johanna, « La comédie du théâtre au cinéma : une histoire de dramaturgie ? », in *Études littéraires*, no 45 (3), Québec, Presses de l'université Laval, 2015, p. 145-162.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film : An introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MELLET, Laurent et WELLS-LASSAGNE, Shannon, *Étudier l'adaptation filmique, Cinéma anglais - Cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Didact Anglais), 2010.
- MOBARAK, Salma, « Nouveau roman et cinéma dans le monde arabe », in BEDJAOUI, Ahmed et SERCEAU, Michel (dir.), *Littérature et cinémas arabes*, Éditions Chihab, 2016, p. 107-122.
- MORENCY, Alain, « L'adaptation de la littérature au cinéma », in *Horizons philosophiques*, vol. 1(2), Montréal, Collège Édouard-Montpetit, 1991, p. 103-123.
- SADGROVE, Philip, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century 1799-1882*, AUC Press, English edition, 2007.
- SERCEAU, Michel, « La place des littératures occidentales dans les cinémas arabes », in BEDJAOUI, Ahmed et SERCEAU, Michel (dir.), *Littérature et cinémas arabes*, Éditions Chihab, 2016, p. 87-106.
- TESSON, Charles, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.