



**Deux Adaptations
Cinématographiques
Egyptiennes du Roman
Le Comte de Monte Cristo :
*Daerat El Intiqam et Wahed Men El Nas***

Rania Aboul Fetouh

**Departement of language, French literature
and interpretation, Faculty of Humanites,
University Al Azhar, Cairo, Egypt.**

Deux Adaptations Cinématographiques Egyptiennes du Roman Le Comte de Monte Cristo : Daerat El Intiqam et Wahed Men El Nas

اقتباس السينما المصرية لرواية "الكونت دي مونت كريستو" للكاتب

الكسندر دوما من خلال فيلمي : دائرة الانتقام وواحد من الناس

رانيا أبو الفتوح

قسم اللغة الفرنسية و آدابها و الترجمة الفورية ، كلية الدراسات الانسانية،
جامعة الأزهر ، القاهرة ، مصر.

البريد الإلكتروني : arania204@azhar.edu.eg

المخلص :

يعد الاقتباس فرصة جيدة لقياس مدى قدرة السينما على خلق العديد من المعاني عن طريق وسائل التعبير المختلفة (السيناريو، الحوار، الأصوات السينمائية المختلفة،...) و خاصة الإخراج السينمائي. تعتبر رواية "الكونت دي مونت كريستو" لألكسندر دوما قصة حديثة و غير مقيدة بزمن محدد بالرغم من نشرها في القرن التاسع عشر و لقد تم تحويلها إلى ثمانية أفلام عربية من بينها فيلم "دائرة الانتقام" الذي تم إنتاجه عام ١٩٧٦ و فيلم "واحد من الناس" الذي تم إنتاجه عام ٢٠٠٦ . تتناول الدراسة التغيرات التي نتجت عن الاقتباس خاصة أننا نتحدث عن ثلاثة عصور مختلفة : على سبيل المثال فيلم "واحد من الناس" يجسد الأسباب التي أدت إلى ثورة الربيع العربي التي اندلعت بعد الفيلم بخمس سنوات. و قد سلكت في هذا البحث مناهج البحث العلمي التالية : المنهج التاريخي، المنهج الوصفي، والمنهج التحليلي. و كان من أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة أن اختلاف قواعد الكتابة الشعبية في السينما المصرية قد جعل من الصعب التعرف على رواية ألكسندر دوما في الأفلام المقتبسة. الكلمات الدالة : الاقتباس، الحوار، الزمان و المكان، الحيل السينمائية.

**Deux Adaptations Cinématographiques Egyptiennes
du Roman *Le Comte de Monte Cristo : Daerat El
Intiqam et Wahed Men El Nas***

Rania Aboul Fetouh

**Departement of language, French literature and
interpretation, Faculty of Humanites, University Al
Azhar, Cairo, Egypt.**

Email: arania204@azhar.edu.eg

Abstract:

The adaptation is considered one of the most effective ways to measure cinema's ability to create lots of meanings throughout different ways "Script, dialogue, use of different voices in cinema", specifically in film directing. "Count De Monte Cristo" by Alexandre Doman considered as new and not time limited, although it had published on the 19th century and it had been converted into 8 Arab films one of them was " Dayret El Entkam" that had been produced in 1976 and " Wahed Men El Nas" which had been produced in 2006. The study entails changes that happened due to adaptation, specially we are talking about three different centuries. For example, the film "Wahed Men El Nas" incarnates the reasons of Arab spring revolutions that have been happened 5 years after the film. The study adopted the following scientific methodologies, Historical methodology, descriptive methodology and Analytical methodology. The most important outcome of this study is that "it is difficult to recognize that those films have been adapted from Alexandre Doman novel and this is due to following different writing rules in Egyptian cinema"

Keywords: Adaptation, dialogue, time, place, cinema's tricks.

Les mots clés : l'adaptation, le dialogue, le temps et l'espace, les astuces du cinéma.

**Deux Adaptations Cinématographiques Egyptiennes
du Roman *Le Comte de Monte Cristo* : *Daerat El
Intiqam* et *Wahed Men El Nas*.**

Introduction :

Dans la foulée de l'avènement du cinéma, au début du 20^e siècle, est apparue une pratique à savoir : l'adaptation cinématographique. Dans le milieu de l'Art, cette adaptation cinématographique soulève une polémique, entraînant des controverses diverses. Bien que certains considèrent ce procédé comparable aux plus grands chefs-d'œuvre du cinéma, au même titre que n'importe quel film, d'autres ne voient en lui qu'une pratique qui frôle l'imposture, une façon « honnête » de profiter du succès d'un autre auteur, à la limite du plagiat, finalement.

Les spectateurs ayant lu le roman avant de voir l'adaptation s'attendent à retrouver dans cette dernière des éléments précis qui leur ont plu dans la version originale. Lorsque tel n'est pas le cas, ils sont immanquablement déçus. Quant à ceux qui ne connaissent pas l'œuvre, ils n'ont pas d'attentes. Ils sont donc habituellement charmés par le récit proposé dans l'adaptation, comme l'ont été préalablement les lecteurs du roman.

Selon le critique français André Bazin, dans son article « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », c'est justement à cause du public qui ignore tout du roman, que l'adaptation cinématographique est une bénédiction bien plus qu'une profanation. Permettre à un roman de

parvenir à une grande visibilité dont jouit un média, tel le cinéma, ne peut être que bénéfique pour l'œuvre en question. C'est comme si l'œuvre littéraire était un produit et l'adaptation cinématographique, sa publicité diffusée à grande échelle.

« Il est absurde de s'indigner des dégradations subies par les chefs-d'œuvre littéraires à l'écran, du moins au nom de la littérature. Car, si approximatives que soient les adaptations, elles ne peuvent faire tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie ; quant aux ignorants, de deux choses l'une : ou bien ils se contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature. Ce raisonnement est confirmé par toutes les statistiques de l'édition, accusant une montée en flèche de la vente des œuvres littéraires après adaptation par le cinéma. Non en vérité, la culture en général et la littérature en particulier n'ont rien à perdre dans l'aventure! »¹

D'autre part, Adapter un roman à l'écran engendre forcément des différences, puisque le processus implique inévitablement un travail majeur de réécriture, comparable à celui de la traduction d'une langue à une autre surtout dans notre corpus, comme l'expliquent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans *L'adaptation littéraire et cinématographique* :

« [...] on peut considérer que le problème de l'adaptation est un aspect de celui de la traduction. Il permet de mieux comprendre à quel point le langage véhicule une analyse de la réalité qui lui est spécifique et qui diffère

¹ André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » tiré de *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Du Cerf, 1987, p. 93.

*sensiblement de celle qui est véhiculée par l'image. Deux « visions du monde », [...], s'affrontent dans l'adaptation cinématographique, au sein de laquelle l'image fonctionne comme un prisme à la fois réfléchissant et plus encore divergent ».*²

Le défi que pose l'adaptation tient dans cette transformation aussi nécessaire que complexe à définir entre l'œuvre écrite et l'œuvre cinématographique.

Le cinéma et la littérature utilisant un support matériel distinct, soit le film pour le premier et l'écriture pour le second, il est tout à fait logique que le langage par lequel ils s'expriment soit différent. Dans son ouvrage *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault résume en deux mots la distinction dominante qui existe entre les moyens de communication des deux arts : « *la mimèsis, « imitation de l'action », versus diègèsis, « le récit d'un narrateur.* »³ En d'autres mots, tandis que la littérature s'exprime par le biais de son narrateur, le cinéma repose principalement sur le jeu des acteurs pour promouvoir son histoire. Ce que la littérature raconte, le cinéma le montre. C'est donc en ce sens que transposer un récit de l'écrit à l'écran nécessite forcément quelques ajustements. Pour adapter, il faut s'emparer d'une œuvre écrite et lui redonner vie en utilisant non seulement des procédés de transformation scripturaux propres au cinéma (le scénario, les dialogues, la voix *off* etc...) mais aussi et

² Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire. *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck, Coll. « 50 questions », 2004, p.13.

³ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p.38.

surtout en mettant à profit tous ceux qui relèvent de la mise en scène cinématographique.

Cela dit, nous avons choisi *Le Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas, histoire étonnamment moderne et intemporelle. *Le Comte de Monte-Cristo* est l'une des œuvres les plus connues de l'écrivain tant en France qu'à l'étranger. Il a d'abord été publié en feuilleton dans *Le Journal des débats* du 28 août au 19 octobre 1844 (1^{re} partie), du 31 octobre au 26 novembre 1844 (2^e partie), puis finalement du 20 juin 1845 au 15 janvier 1846 (3^e partie). Ce roman a été adapté dans différents domaines : au théâtre, à la radio, à la télévision, en animation, à l'opéra, au cinéma etc... De même, il a été adapté dans plusieurs langues entre autres la langue arabe y compris des films égyptiens. Il est à noter que *Le Comte de Monte Cristo* a été adapté en 8 versions filmiques à citer : *El Kenz El Mafkoud* (Le trésor perdu) en 1939 de Ibrahim Lama, *El Muntaqim* (Le vengeur) en 1947 de Salah Abou Seif, *Amir El Intiqam* (Le prince de la vengeance) en 1950 de Henri Barakat, *Amir El Dahae* (Le prince de l'intelligence) en 1964 de Henri Barakat, *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) en 1976 de Samir Seif, *Alama Maenaha el Khatae* (Un signe signifiant l'erreur) en 1980 de Samir Nawar, *El Zalem wel Mazloun* (L'injuste et l'opprimé) en 1989 de Hossam El Din Mostafa et finalement *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) en 2006 de Ahmed Galal.

Notre corpus se limite aux deux films *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) en 1976 de Samir Seif et *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) en 2006 de Ahmed Galal que nous pouvons considérer comme des « remakes » du film *Amir El Intiqam* (Le prince de la

vengeance) autrement dit une autre version du film qui comporte une finale différente, mis sur le marché sous un autre titre.

L'étude met donc en évidence les changements qui ont été apportés au roman de Dumas dans le processus d'une adaptation cinématographique qui respecte les critères actuels du cinéma populaire égyptien surtout que nous avons affaire à trois siècles différents.

Le pouvoir des images :

Puisque le cinéma n'échappe pas à la «monstration», dans les termes de Gaudreault, plusieurs différences entre une adaptation et sa version originale sont engendrées. À commencer par l'affiche des deux films et la page de couverture du roman feuilleton, nous allons trouver dans l'édition illustrée du feuilleton un homme fort, assis sur le rocher et autour de lui la mer et il met ses mains sur le rocher en regardant quelque chose de loin. L'homme qui est sur l'affiche fait explicitement référence à Jésus-Christ. Jésus jusqu'à trente ans, mène une vie simple, après d'innombrables faits, racontés dans les Evangiles, il est victime de ses ennemis qui le conduisent à la croix. Mais la mort va céder devant le retour lumineux et l'ascension apothéose. Monte-Cristo vivra de semblables épreuves, ses ennemis l'enverront quatorze ans en prison et sa sortie verra la même ascension pour se venger d'une justice humaine faussée dont il a été victime.

« [...] enlevé par Satan sur la plus haute montagne de la Terre [...] »⁴

Le Comte de Monte Cristo est également enlevé sur le rocher après s'être évadé du château d'If et échappé de la noyade et il parvient à atteindre l'île de Monte Cristo où est caché le trésor des Spada. C'est une affiche donc promotionnelle qui exprime le thème du roman.

Quant à l'affiche de *Wahed Men El Nas*, nous voyons le protagoniste dans un « plan rapproché poitrine », le visage éclairé, réfléchissant avec un regard de défi et où est encadré le nom du film *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) pour dire que c'est un des hommes qui souffrent de l'injustice surtout que nous voyons dans l'arrière-plan des gens et des maisons. Quant à *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) l'affiche exprime le thème du film explicitement (la vengeance implacable) : nous voyons un homme rouge tenant un revolver, c'est bien sûr la couleur du sang vu qu'il a tué ses adversaires que nous voyons dans l'arrière-plan puis en haut il y a deux femmes sa fiancée et la femme qui l'a aidé à se venger, leur image est en gros pour dire que ce sont les deux femmes qui se trouvent dans sa vie. Effectivement, tout au long du roman de Dumas, on assiste à de nombreux passages où l'usage de la force semble imminent, mais, pourtant, l'intrigue se dénoue presque toujours autrement. *Le Comte de Monte-Cristo* multiplie les promesses de duels qui ne réussissent jamais, à commencer par Fernand qui, déterminé à poignarder Edmond, s'abstient de peur de voir Mercédès mettre fin à ses jours. Le même scénario se produit pour Maximilien

⁴ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte Cristo II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998, p. 618

Morrel qui, pourtant résolu à se battre avec Franz d'Épinay pour le cœur de Valentine, abandonne finalement, grâce à l'acharnement de M. Noirtier. L'issue est la même pour Albert : le comte qui était décidé à tuer Albert, abandonne sa vengeance sous les prières de Mercédès.

Albert faillit encore mettre à exécution une autre de ses menaces de duel, lorsqu'il présente des excuses au Comte de Monte-Cristo sur le terrain même où ils devaient s'affronter. Puis finalement, cette longue série d'affrontements qui avortent in extremis se termine comme elle a commencé : Fernand obtient une autre chance de confronter le héros, mais il se défile encore pour rentrer chez-lui à toute vitesse, où il se suicidera.

« Tu t'es fait appeler à Paris le comte de Monte-Cristo ; en Italie, Simbad le Marin; à Malte, que sais-je ? moi, je l'ai oublié. Mais c'est ton nom réel que je te demande, c'est ton vrai nom que je veux savoir, au milieu de tes cent noms, afin que je le prononce sur le terrain du combat au moment où je t'enfoncerai mon épée dans le cœur. [...]

Fernand ! lui cria-t-il, de mes cent noms, je n'aurais besoin de t'en dire qu'un seul pour te foudroyer ; mais ce nom, tu le devines, n'est-ce pas ? ou plutôt tu te le rappelles ? car, malgré tous mes chagrins, toutes mes tortures, je te montre aujourd'hui un visage que le bonheur de la vengeance rajeunit, un visage que tu dois avoir vu bien souvent dans tes rêves depuis ton mariage...avec Mercédès, ma fiancée!

Le général, la tête renversée en arrière, les mains étendues, le regard fixe, dévora en silence ce terrible

spectacle ; puis, allant chercher la muraille comme point d'appui, il s'y glissa lentement jusqu'à la porte par laquelle il sortit à reculons, en laissant échapper ce seul cri lugubre, lamentable, déchirant : « Edmond Dantès ! »

Puis, avec des soupirs qui n'avaient rien d'humain, il se traîna jusqu'au péristyle de la maison, traversa la cour en homme ivre, et tomba dans les bras de son valet de chambre en murmurant seulement d'une voix inintelligible:« À l'hôtel ! à l'hôtel⁵ !»

Définitivement, pour ce qui est de mettre en scène les affrontements physiques, l'adaptation fait radicalement contraste avec le roman de Dumas puisque le récit dans lequel M. Noirtier vainc le baron D'Épinay est réellement la seule scène de duel qui soit offerte. Cependant le protagoniste dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) tue ses ennemis comme un animal féroce.

La différence entre l'adaptation et le roman ne se limite pas à l'illustration seulement mais aux titres également : *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) comme on a dit préalablement est un parmi les gens qui souffrait de l'injustice des grands en Égypte surtout que ce film a été réalisé cinq ans avant la révolution du printemps arabe tandis que *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) fait allusion à la vengeance du protagoniste de ses adversaires comme si c'était un cercle où chacun va être tué à tour de rôle comme c'est clair sur l'affiche où nous voyons des cercles sortant de son revolver et ce cercle se termine par lui aussi.

⁵ Ibid., p. 1132

Passer du roman au film :

Première question complexe : existe-t-il un narrateur au cinéma ? Le cinéma est marqué par l'absence du narrateur littéraire traditionnel. En effet, le cinéma est, le plus souvent dépourvu de ce guide qui commente les moindres détails de l'évolution du récit. Travailler sans cet élément propre à la littérature constitue probablement un des défis majeurs dans la tâche de transposer un récit de l'écrit à l'écran. Certes, la monstration permet aisément au cinéma de reproduire en images l'action des personnages et le cadre dans lequel ceux-ci évoluent. En fait, de par sa nature, le septième art surpassera chaque fois la littérature pour exprimer la perception visuelle et sonore du monde. En considérant qu' « une image vaut mille mots », il est évident que le cinéma sera toujours plus précis que la littérature à cet effet. Dans la production filmique la narration s'articule donc sur la monstration. Albert Laffay invente le terme du « grand imagier »⁶ pour désigner le narrateur filmique tandis qu'André Gaudreault le nomme « méga-narrateur ».⁷

Qui est donc le narrateur filmique ? : *« Pour nous, le narrateur sera donc le réalisateur, en ce qu'il choisit tel type d'enchaînement narratif, tel type de découpage, tel type de montage, par opposition à d'autres possibilités offertes par le langage cinématographique. La notion de narrateur ainsi entendue, n'exclut pas pour autant l'idée de production et d'invention : le narrateur produit bel et bien à la fois un récit et une histoire, de même qu'il*

⁶ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 81

⁷ André Gaudreault. *Du littéraire au filmique*, op.cit., p. 155

invente certaines procédures du récit ou certaines constructions d'intrigue. »⁸ Quant à Magny, il considère la caméra comme un narrateur vu que le narrateur du cinéma impose au spectateur un regard : « *le procédé le plus couramment employé par le roman (jusqu'à la fin du XIX^e siècle, par exemple) pour assurer la continuité indispensable au récit consiste à faire appel à un narrateur [...]. Bref, à interposer entre le récit et l'auditeur une conscience préposée au récit, chargée du « reportage ». Le cinéma ne fait pas autre chose avec l'objectif de sa caméra, véritable rétine sur laquelle tout viendra se peindre* »⁹.

Il est plutôt « représentateur » que narrateur. Dans le récit scriptural le narrateur y joue très souvent son rôle de manière explicite tandis que le récit filmique met en scène des personnages en acte. Cette narrativisation, l'auteur la poursuit à deux niveaux, correspondant aux deux étapes du tournage et du montage : la mise sur film incluant la mise en scène au sens le plus matériel, et la mise en cadre.

Selon Gaudreault¹⁰, pour qu'il y ait récit dans le film, il faut au minimum deux transformations : d'abord, la perturbation d'une situation initialement posée ; ensuite, l'établissement d'une nouvelle situation (éventuellement finale), une fois passées les péripéties provoquées par la perturbation. Dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), le film commence par la

⁸ Jacques Aumoni et alii, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 78

⁹ Claude Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 31

¹⁰ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, op. cit., p. 43

sortie de Gaber de la prison puis il arrive à la fin à se venger de ses ennemis exactement comme le signale le titre du film « le cercle de la vengeance ». La même chose pour *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), il y a eu deux transformations : l'emprisonnement du protagoniste Mahmoud et la vengeance après sa sortie de la prison et par conséquent il mène une vie calme avec son fils.

De même pour qu'il y ait une séquence narrative minimale dans le film il faut qu'il y ait une situation initiale, une perturbation et une situation terminale. Dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), lorsque Gaber est allé voir sa sœur dans la maison de prostitution la séquence commence par une situation initiale : la porte de la maison s'ouvre donnant accès aux prostituées. Il s'agit d'une action simple et qui semble ne présenter aucune perturbation. Puis une perturbation a eu lieu : une bagarre se déclenche entre Gaber et les hommes qui étaient à la maison en sortant avec sa sœur, ensuite une situation terminale (rétablissement de la situation initiale) lorsque Gaber est sorti avec sa sœur de la maison et la porte est refermée. Effectivement l'action passe d'un état d'équilibre initial à un état de déséquilibre puis, finalement, à un état d'équilibre terminal. Il faut souligner ici deux principes de la narrativité : la succession et la transformation.

De même dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), il y a une séquence narrative minimale très importante : dans la discothèque l'homme amoureux de la fille entre puis une perturbation se produit car il tire la fille par la main et se dispute avec l'ami de la fille ensuite les gardes du corps lui demandent de partir et la séquence se termine

par sa sortie. Cette séquence est importante car cet homme va attendre la fille et son ami après cela au garage et va tuer l'amoureux de la fille.

Pour raconter une histoire, il faut effectivement soit narrer les différents événements qui la constituent (narration), soit les montrer (monstration) en ayant recours aux « intertitres ». Par ailleurs, le cinéma peut avoir recours au texte de manière très ponctuelle. Il arrive effectivement qu'une production cinématographique se serve de mots isolés, de phrases ou de courts textes pour aider les spectateurs à se situer dans l'action. Cette façon de faire est cependant particulièrement courante dans les films à caractère historique, quand il s'agit de préciser des lieux, des événements et des dates. Rien d'étonnant à retrouver ces « intertitres » dans l'adaptation de Samir Seif quand Gaber a appris les noms de ses ennemis, il écrit chaque nom sur le miroir avec la couleur rouge en utilisant un rouge à lèvres ; il a même écrit deux noms puis ne sachant pas le nom du troisième, il a mis un point d'interrogation et avec la couleur rouge couleur du sang pour dire qu'il va se venger bien sûr d'eux et quand il tue l'un d'eux il barre son nom. On voit également la culture égyptienne en voyant la photo d'une main sur le mur en rouge et à côté est écrite une expression égyptienne qu'on dit pour ne pas envier quelqu'un « tu nous en as mis plein la vue ». Nous voyons également un panneau chez Fouad Sakr insistant sur la moralité bien que Fouad est un homme qui n'a pas de moralité ; il fait des relations illégales avec les femmes comme Villefort dans le roman de Dumas qui a eu un fils non désiré de M^{me} Danglars. On voit également écrit sur le réfrigérateur de boisson gazeuse le verbe à l'impératif « bois » quand Gaber était devant la maison de Fouad sakr et a vu Fayza descendre

de la maison, ce mot a une connotation égyptienne qui veut dire qu'il s'est trompé en Fayza et qu'elle n'est pas honnête avec lui, elle est avec ses adversaires ce qui prélude au fait de la frapper quand elle est retournée à la maison.

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) lorsque l'animatrice dit au protagoniste le nom des compagnons de son ennemi Kamal Abou El Azm, il écrit leur nom sur le mur de la prison dans trois cercles reliés. Le réalisateur a également fait appel à quelques sous-titres placés à des endroits stratégiques dans le film lorsque l'action se déroule en un lieu précis. Par exemple nous voyons un panneau sur lequel est écrit le nom de la prison avant de nous montrer le lieu ainsi nous comprenons où se déroule l'action avant de commencer.

Il est notamment possible d'apercevoir les « intertitres » pour indiquer qu'il y a des sauts dans le temps lorsqu'on voit sur l'écran la phrase « trois ans plus tard » quand le protagoniste Mahmoud est sorti de la prison. Cependant, le recours aux textes reste une solution d'appoint dont l'usage est limité. Ce procédé ne présente pas de longues descriptions et n'a pas la prétention de se substituer à la *mimésis*. Il aide seulement à fixer des points de repères pour les spectateurs et demeure un simple complément à la narration. Par exemple dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) lorsque Gaber débarque du bateau renonçant ainsi à voyager à Beyrouth, sa camarade trouve un journal où est écrite la nouvelle du retour de Chérif Wahba le troisième ennemi en Egypte et comprend la cause du retour de Gaber. Fathi a su également que Fouad a été tué en lisant la nouvelle dans le journal ainsi le recours au texte sert à résumer le temps de la narration.

Dès lors, au mot « narrateur » peut se substituer le terme de « point de vue » qui passe par le choix de la couleur d'une robe comme la couleur noire de la robe de l'ancienne fiancée de Gaber « Afaf » qui est en deuil pour dire qu'elle est vraiment triste vu la mort de son mari et qu'elle refuse de retourner à Gaber contrairement au roman de Dumas où Mercédès accablée par la révélation de la trahison de Fernand l'abandonne et se réfugie avec son fils dans la petite maison du père Dantès. Tandis que dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) la couleur blanche de la robe de Mona veut dire que c'est un ange qu'il ne faut pas tuer, elle n'a rien commis car quand les criminels la tuent sa robe blanche devient rouge inondée de sang.

Le réalisateur peut tout de même exprimer son point de vue par le timbre d'une voix comme le grossissement de la voix du policier dans le procès-verbal avec Gaber, comme aussi le timbre de la voix de Fathi qui devient sévère quand sa femme lui dit qu'elle sait que Gaber est sorti de la prison. De même dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) nous entendons la voix du policier qui devient sévère quand l'animatrice a interviewé Mahmoud et il en prend les cassettes.

Le point de vue du réalisateur peut s'exprimer aussi par la lumière qui sublime un visage ou en durcit les traits. Comme dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) après que les adversaires avaient quitté Gaber, qui dormait encore, le réalisateur utilise la lumière pour sublimer le couteau avec lequel Chérif Wahba a tué le serviteur tandis qu'il noircit les autres choses qui se trouvent sur la table.

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) la lumière sublime la photo où il y a le lieu où Mona rêve aller, où se trouve la cascade à Fayoum, car à la fin du film Mahmoud va prendre son fils et iront à cette place sans Mona bien sûr car elle est déjà tuée.

Ce jeu d'ombre et de lumière est constant, très souvent dans le roman de Dumas : Monte-Cristo se place, se recule dans un endroit sombre pour mieux observer sans être vu.

*« Au bout d'un instant, un homme parut, sortant graduellement de l'ombre à mesure qu'il montait l'escalier [...] le personnage [...] était placé en demi-teinte ».*¹¹

Le son :

Selon Metz¹² les trois matières sonores de l'expression cinématographique sont les bruits, la parole et la musique.

Le langage du cinéma ne relève pas seulement de la monstration, des jeux de caméra et du montage. On considère que le son apporte au septième art autant que l'image. Dans *L'image-temps*, Gilles Deleuze considère ces trois matières précitées indissociables. « L'image sonore » serait la composante indivisible du cinéma.

[L'acte de parole] ... se replie sur lui-même, il n'est plus que dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part

¹¹ Alexandre Dumas, *le comte de Monte Cristo*, op. cit., p. 400

¹² Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 97

entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel. Et c'est cela qui fait l'unité de toutes les nouvelles formes de l'acte de parole, quand il passe dans ce régime de l'indirect-libre : cet acte par lequel le parlant devient enfin autonome¹³.

En effet, le récit filmique, se donne au spectateur par le truchement d'une série de « langages de manifestation » et d'une multitude de matières de l'expression dont l'une d'ailleurs, la parole, est très « proche parente » de la seule « monodie littéraire ».

Quant aux bruits, tout film contient bien sûr un nombre de bruits comme dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) lorsque Gaber entre dans la maison de prostitution pour chercher sa sœur, il entend des rires qui manifestent l'ambiance de ce lieu. De même, nous entendons le son du cafard quand Gaber marche dans la rue avec sa sœur ce qui exprime le calme de la nuit vu qu'on entend ce son dans les champs égyptiens. On entend aussi l'applaudissement de Gaber aux paroles de Chérif Wahba pour se moquer de lui et qu'il ne le croit pas. Quand Fouad Sakr parle à Fathi El Shalaani au téléphone, on entend le décrochement de l'appareil ce qui exprime la colère de Fathi car ils n'ont pas pu tuer Gaber.

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), on entend dès le début le son du ronflement de quelqu'un puis on voit le protagoniste Mahmoud qui dort dans une voiture au garage. Nous entendons également un son venant de la télévision puis nous voyons Mahmoud, sa femme et son père qui regardent la télévision ce qui révèle que c'est une

¹³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.316.

famille heureuse qui passe son temps de loisir ensemble lorsque le mari rentre de son travail.

De même, on entend le son de l'adhan (l'appel à la prière islamique) comme pour dire que dieu va se venger des injustes « Allah est le plus grand ».

On entend également les bruits d'explosion du parc d'exposition des voitures d'un de ses ennemis Salah El Menoufi ainsi que le bruit de la sirène de la police.

Les dialogues :

*« Dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée,
elle se déroule devant nos yeux [...] ;*

*il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les
répliques des personnages ¹⁴ ».*

Ce sont souvent les dialogues qui occupent la plus grande partie de la bande sonore des films. Le dialogue permet une diffusion efficace de l'information et répond à la nécessité d'exprimer les sentiments des personnages, qui peuvent alors convertir en paroles ce qui les habite. Les dialogues étant déjà très nombreux dans le roman de Dumas, le travail d'adaptation concernant cet aspect est plus limité. Comme on le sait déjà, Dumas intégrait systématiquement des dialogues pour allonger ses textes, mais on peut également supposer qu'en tant qu'auteur prolifique de théâtre, c'était un style d'écriture auquel il était habitué. Comme disait François Jost : « Dès que l'on

¹⁴ Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire », in *Communications n° 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, p. 144

*parle de cinéma sonore, il est difficile d'admettre que le film ne véhicule qu'une histoire [...] il existe toujours, en droit tout au moins, deux niveaux : l'un [...] que l'on repère dans l'image, l'autre [...] que nous transmet le dialogue. »*¹⁵ Selon Tzvetan Todorov, la forme dialogique n'est pas un récit car ce sont les dialogues qui contiennent le récit et ceci parce que l'histoire n'est pas rapportée¹⁶. L'ambiguïté narrative du cinéma réside donc dans ce que le drame présente effectivement une série d'événements par le truchement d'un discours qui, à la différence du récit romanesque même le plus objectif, semble n'être proféré, au moment de la communication au public, par personne, sinon par les acteurs mêmes du drame.

Il est à noter que le dialogue n'est pas seulement langage porteur de sens envisagé comme une véritable musique signifiante. On ne peut parler de dialogue sans parler de l'importance essentielle du timbre de la voix de l'acteur cité là-haut, de sa diction et de la manière dont ce son est saisi et retransmis au spectateur, intégré à d'autres sons, d'autres musiques. Par exemple dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) dans le dialogue entre Gaber et Fathi quand ce dernier parle avec Gaber avec une voix douce essayant de le convaincre de ne pas le tuer et qu'il va lui donner de l'argent.

On remarque dans le film de Samir Seif l'introduction de nombreuses conversations inédites. En

¹⁵ François Jost, *Cinéma de la modernité : films, théories*, colloque publié du vendredi 1^{er} juillet (19 h) au lundi 11 juillet (14 h) 1977, Centre culturel international de Cerisy, p. 26

¹⁶ Tzvetan Todorov, « Les Catégories du récit littéraire », in *Communications n° 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, art. cit., p. 144

témoigne le tête-à-tête entre Gaber et ses ennemis mais aussi l'ajout significatif d'échanges entre Gaber et Afaf le blâmant d'avoir tué son mari en lui disant qu'il est un loup qui flaire le sang. Il essaye alors de lui justifier le fait de tuer Fouad et Fathi son mari en lui disant que pendant qu'il était à la prison, sa mère est morte de faim comme lorsque Dantès veut se suicider à la prison en sachant que son père est mort de faim : « *De faim ? s'écria l'abbé bondissant sur son escabeau, de faim ! les plus vils animaux ne meurent pas de faim ! les chiens qui errent dans les rues trouvent une main compatissante [...] »*¹⁷

Il ne faut pas oublier aussi le dialogue important entre Fathi et sa femme Afaf dans le train quand Fathi lui avoue qu'il connaissait Gaber avant de l'épouser et qu'il a fait ce complot car il l'aimait. Il faut mettre en relief aussi le dialogue entre le policier Gaber et Refaat au jardin lui offrant son aide puis c'est lui qui va le tuer à la fin du film comme le roman de Dumas quand Villefort sympathise avec Dantès au début puis finit par le mettre en prison :

« *-Si vous avez besoin d'un conseil, demandez-le-moi, je vous répondrai. -Vous êtes trop bon. »*¹⁸ Comme dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) lorsque le policier parle avec Mahmoud, il était très gentil puis Mahmoud a découvert qu'il lui tend un piège. Il faut rappeler également le dialogue entre Dalia la journaliste et Mahmoud, elle essaye de le convaincre de ne pas se venger en lui disant que bien qu'il hait ces gens, il ne doit pas oublier la loi. De même, les paroles du père de

¹⁷ Alexandre Dumas, *le comte de Monte Cristo*, t.I., op. cit., p. 274

¹⁸ Ibid., p. 500

Mahmoud lui récitant une prière « *Qu'Allah détruit les oppresseurs par les oppresseurs...* » nous rappelle cette phrase clé du roman : « [...] *Oeil pour œil, dent pour dent* [...] »¹⁹

Le dialogue peut être la réponse à bien des problèmes, mais encore faut-il que le personnage ait quelqu'un à qui donner la réplique. Lorsque Gaber se retrouve en prison, le film doit renoncer au dialogue jusqu'à sa sortie au début du film.

D'autres personnages du roman n'ont pas le loisir de s'exprimer librement, ce qui occasionne des difficultés pour les intégrer au film. Par exemple, le fait que le serviteur nubien du Comte de Monte-Cristo soit muet rend son passage à l'écran particulièrement problématique. Il n'est donc pas étonnant de constater que le personnage d'Ali ait été supprimé dans le film. Quant au personnage de M. Noirtier, il est encore plus difficile à intégrer. Bien sûr le problème ne se pose pas au début du roman, lorsqu'il est en pleine possession de ses moyens, mais après qu'il ait été atteint de paralysie : ne pouvant ni parler ni bouger, il lui reste bien peu de moyens pour se faire comprendre du spectateur. Dans le roman, c'est par les yeux que le vieillard communique.

¹⁹ Ibid., p. 426

Les voix narratives :

Le cinéma recourt à une nomenclature qui lui est propre pour identifier la source de la voix (ou des sons). Selon Michel Chion²⁰, le son *in* serait un son visualisé. Tout film nous montrant un personnage entreprenant de narrer, sera forcément inscrit dans un récit-cadre, un récit premier, c'est-à-dire le film lui-même, et sera automatiquement intradiégétique autrement dit celui que l'on voit à l'écran. Tandis que le narrateur extradiégétique est celui que l'on ne voit jamais à l'écran c'est-à-dire le film nous fait entendre une voix, surgissant depuis un lieu que l'on pourrait vaguement situer derrière l'écran : la voix off qui pourrait laisser croire que l'on pourrait transposer le style indirect du roman sous forme d'une voix off. En nous servant du passage d'une réplique de film²¹, on remarque l'existence d'une autre voix qu'on nomme « voice-over » pour désigner les pensées qui hantent la tête du personnage (sans passer par la bouche) autrement dit le monologue intérieur d'un des personnages.

La voix off :

C'est un son qui émane d'une source invisible située dans un autre temps ou un autre lieu que l'action montrée par l'image. Par exemple dans le film *Daerat El Intiqam* (Le

²⁰ Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma et éd. de l'Étoile, coll. « Essais », 1985, p.220

²¹ Film *Adaptation*, (S. Jonze, 2002)

cercle de la vengeance) le protagoniste Gaber se rappelle le complot de ses adversaires, nous entendons alors une voix off qui nous montre l'intériorité du protagoniste qui ne peut pas oublier ce que ses adversaires ont commis contre lui. Cette voix vient bien sûr d'un autre temps et d'un autre lieu. Le recours à la *voix off* sert parfois à pallier les situations qui ne se prêtent pas au dialogue. Cette voix, qui s'adresse spécifiquement aux spectateurs, facilite l'accès à l'intériorité des personnages.

Nous entendons aussi une voix off qui est le juge annonçant que Gaber sera mis en prison pour 15 ans tandis que Gaber était dans le commissariat de la police et non pas au tribunal. De même, dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) nous entendons une voix off invisible qui est la voix du juge annonçant que le protagoniste sera emprisonné pour quatre ans pendant que Mahmoud est sur l'escalier du tribunal saluant son père et son fils. De même, dans le tribunal, le protagoniste Mahmoud se rappelle de sa femme criant pendant l'accouchement de son fils, cette voix vient sans doute d'un autre temps et d'un autre lieu.

Mais il existe aussi de ces sons qui ne sont pas forcément situés dans un autre temps ou lieu mais qui ne sont pas pour autant visualisés. Selon Chion, ces voix sont « hors-champ », ces sons persistent pour nous situer imaginativement dans le même temps que l'action montre, et dans un espace contigu à celui que montre le champ de l'image.²² Le parleur est temporairement hors-cadre, mais la caméra pourrait, par « un panoramique », le recadrer. Cette particularité du cinéma est par ailleurs à l'origine d'une des modifications les plus importantes qui

²² Michel Chion, *Le son au cinéma*, op. cit, p. 32

ont été apportées au roman de Dumas dans l'adaptation des deux films. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), nous entendons une voix *off* à l'entrée du film, cette voix féminine chante puis par un mouvement du caméra panoramique nous voyons ce personnage qui était hors cadre.

En effet, tout récit filmique plutôt que scriptural, est distillé par un « énonciateur » premier, assimilable au narrateur fondamental dans le récit scriptural. Par exemple dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), nous entendons une voix *off* qui parle, elle est hors-champ, puis par un mouvement panoramique de la caméra on découvre cette voix qui est un prisonnier derrière les barreaux qui annonce la sortie du protagoniste Gaber de la prison. Cette voix est d'abord non visible à l'écran et non situable dans la diégèse car elle disparaît pour jamais. Selon Michel Chion, cette voix qui arrive directement à nos oreilles sans passer par la bouche ni même la tête d'un personnage de la diégèse, sera la voix d'un narrateur extradiégétique. C'est un annonceur relégué aux coulisses (parlant donc, mais n'agissant pas) d'où il fait entendre sa voix (*off*).

Cependant la voix intradiégétique peut parvenir à nos oreilles en passant, ou bien par la bouche, ou bien par la tête du personnage apparaissant sur l'écran et évoluant dans la diégèse. Selon David Bordwell et Kristin Thompson²³ on utilise l'expression « narration externe » ou « objective », pour nommer ces voix intradiégétiques rattachées à des personnages remuant les lèvres et

²³ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction* (2^e édition), traduit de l'américain par Cyril Béghin, Paris, éd. de Boeck, « Arts et cinéma », 2012, pp. 420-430

pouvant être ainsi entendues par les autres personnages. Nous découvrons cette voix lorsque la sœur de Gaber lui raconte ce qui s'est passé après qu'il est entré en prison telles que la mort de sa mère et la cause de sa prostitution. Ce qui est différent du roman de Dumas où le père du protagoniste est mort pendant qu'il était en prison et non pas sa mère. De même, dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) l'animatrice raconte à Mahmoud l'histoire de son ennemi Kamal Abou El Azm qui l'a mis en prison. De même, Chion ajoute à ces genres de sons de la voix *off* le son *off* subjectif entendu intérieurement²⁴ par lequel il désigne le son entendu par un personnage, seul, comme dans sa tête et qu'un « artifice déformant, filtrage, grossissement, chambre d'écho, etc... » nous dit clairement que ce son n'appartient pas à l'univers réaliste de l'action autrement dit la « narration interne » qui peut désigner également les voix intradiégétiques rattachées à des personnages ne remuant pas les lèvres et ne pouvant pas être entendues par les autres personnages comme lorsque Gaber se rappelle le discours qui a eu lieu entre ses adversaires et lui avant d'être arrêté où le metteur en scène a eu recours à la chambre d'écho s'immisçant ainsi à l'intérieur des pensées et des émotions des personnages. Ce sont des distinctions entre le monde que l'on raconte et le monde où l'on raconte.

Dans ce cas, si la voix *off* et le narrateur littéraire peuvent pratiquement accomplir le même travail, on est en droit de se demander pourquoi toutes les adaptations cinématographiques n'optent pas pour la simplicité en se servant de cette technique. L'emploi de la voix *off* ne constitue pas une solution miraculeuse. Elle doit être

²⁴ Ibid., p. 34

appliquée avec modération et comporter ses limites. Comme le narrateur omniscient est certes absent au cinéma, la narration repose habituellement sur un des personnages du récit. Et puisqu'il est préférable d'avoir un seul narrateur pour conserver un certain sens à l'histoire, le recours à la voix *off* lui est donc exclusif. Il en résulte que le spectateur a accès à la perspective et à l'intériorité d'un seul protagoniste, car celui-ci ne peut pas lire les pensées des autres. En outre, s'il avait fait appel à la voix *off*, non seulement le film n'aurait réglé le problème d'accès à l'intériorité que pour un seul personnage, mais il aurait dû aussi adapter le récit de Dumas, écrit en fonction d'un narrateur omniscient, pour qu'il se conforme au point de vue d'un narrateur-personnage. Dans ce cas, il était peut-être plus simple de puiser parmi les autres moyens offerts par le cinéma.

En effet, si nous avons établi la source de la voix narrative, il nous faut établir la cible. Il est à noter que la voix au cinéma nous permet de répondre à deux questions : d'où vient le son ? (source) et qui l'écoute ? » (cible). La voix pourrait tantôt s'adresser à un narrataire extradiégétique avec lequel le spectateur serait en droit de se confondre ; comme nous ne voyons aucun récepteur sur l'écran, nous présumons que le narrateur s'adresse à nous. Tantôt s'adresser à un narrataire intradiégétique (personnage de la diégèse), telle la plupart des dialogues qui sont entre les protagonistes.

Après avoir abordé la source et la cible de la voix la question qui se pose quelle est la façon dont se présente la voix narrative sur l'écran. Comme nous l'avons dit plus haut, il se peut que l'on entende, d'abord, la voix narrer et

qu'on en voit, ensuite, le visage (et le lieu) ou encore que l'on croit, dès le début, une réplique directe, mais que l'on apprenne, après-coup, qu'elle s'adressait plutôt à d'autres que nous ; c'est selon un déboîtement. Comme dans le cas de l'énonciateur premier dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) on entend sa voix d'abord puis on voit son visage. De même, on croit d'abord qu'elle s'adresse à nous mais on apprend après-coup qu'elle s'adressait aux autres prisonniers. En revanche, si la cible et la source semblent, d'abord, clairement établies, et que le récit se transémiotise ensuite, nous parlons alors d'« emboîtement » comme lorsque la sœur de Gaber lui raconte les événements qui ont eu lieu pendant son emprisonnement, les deux personnes sont visibles sur l'écran dès le début puis la narration commence.

La musique :

La musique représente souvent un élément capital dans une production cinématographique. Comme on le sait, elle a parfois le pouvoir de susciter des émotions très fortes. On peut facilement ressentir la tristesse, la joie ou encore l'angoisse à travers une note musicale. Dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) nous entendons une musique qui exprime la joie lorsque Gaber se rappelle sa fiancée, la musique vient ici intensifier le sentiment d'amour profond qui unit toujours les deux personnages, même après toutes ces années. Il ne faut pas donc sous-estimer son rôle, elle peut susciter l'empathie du spectateur pour un personnage, l'amenant à adhérer à

ses sentiments. En revanche, elle a également le pouvoir de le faire décrocher complètement du récit comme dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) lorsque la musique ne convient pas parfois aux événements.

Le secret d'une musique efficace n'est donc pas de la choisir en fonction d'un goût personnel, mais afin qu'elle soit en symbiose avec l'émotion que l'on veut transmettre, ce qui permet au spectateur de s'investir complètement, jusqu'à en oublier qu'il regarde un *film*.

En s'attardant à la musique qui accompagne l'adaptation de Samir Seif, on s'aperçoit que parfois elle est en symbiose avec l'émotion que l'on veut transmettre comme la musique sentimentale lorsque Gaber rencontre son ex-fiancée. De même on entend une musique grave lorsque Gaber voit le couteau sur la table pour nous surprendre.

Nous entendons une musique sérieuse lorsque Gaber a essayé de fuir la police pour susciter le suspense est-ce qu'il pourra vraiment s'échapper de la police ou non ?

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) nous entendons une musique sentimentale lorsque Mona la femme de Mahmoud, exprime ses rêves après son accouchement. De même après que Mahmoud et Soliman sortent du commissariat, nous entendons une musique triste comme si quelqu'un gémit. C'est une musique qui exprime cet événement. Avant que Mahmoud se prépare pour se venger de ses ennemis, on entend également une musique de suspense sans paroles. De même, on entend de la musique classique quand Mahmoud rencontre Riham. Le réalisateur Ahmed Galal utilise également la musique pour accélérer les événements en montrant ce

qui s'est passé à Mahmoud pendant une période quelconque avec la musique seulement sans paroles.

Bref, un film va pouvoir se doter, par l'apport d'une musique accompagnant les images, d'un autre registre de signification encore plus ample. Il s'agit là d'un effort de transparence du médium, critère important pour le cinéma.

Le temps :

Adapter est aussi une affaire de temps. Il faut prendre en compte la durée du film. Ne serait-ce que parce qu'un long métrage ne peut, en deux heures, contenir autant d'éléments narratifs qu'un roman formé de quatre parties contenant 118 chapitres, ce qui aboutit à montrer les événements sur une temporalité différente, plus dense, plus rapide. Le film *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) dure deux heures vingt et une minute et *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) dure deux heures douze minutes. Il va donc falloir couper, retenir seulement l'essentiel du récit littéraire et choisir l'élément qui doit figurer dans le scénario et la mise en scène du film. Travailler le rapport du récit au temps en l'adaptant de la littérature au cinéma, c'est faire des choix, et par là même affirmer un point de vue, recomposer l'œuvre en fonction de la lecture personnelle, singulière. Il s'agit non seulement de transformer le roman en film mais en même temps, de se l'approprier. Ce travail de transformation va obliger le scénariste à créer des prolongements, produire des coupes et des rapprochements dont la mise en scène va s'emparer pour mieux en cerner le sens, pour

l'enrichir. Il s'agit là, d'un effet de l'intervention du monstreur profilmique qui ou bien pratique une coupe dans le matériel filmographique (véritable ellipse temporelle pratiquée à plusieurs reprises dans les deux adaptations autrement dit, une manipulation du déroulement de l'action), ou bien manipule l'action profilmique (pour en écourter le déroulement) lorsqu'elle se produit hors du champ de vision immédiat du spectateur autrement dit, une manipulation de la pellicule au montage. Il s'agit d'un moyen qui produit une sorte de condensation, un genre de sommaire. Par exemple, dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) nous apprenons que Shafika la sœur de Gaber s'est empoisonnée, mais le metteur en scène l'a omis dans le montage. De même, on entend seulement le juge sans voir Gaber dans le tribunal. Lorsque Gaber sort de la maison de Chérif Wahba, ce dernier jette un coup d'œil sur le vase et s'aperçoit que Gaber a pris son fusil sans se faire voir. Après la bagarre dans la maison de Gaber, nous trouvons Gaber chez une femme qu'il ne connaît pas Fayza sans savoir comment elle est entrée dans sa maison et comment elle l'a amené chez elle, le déroulement de l'action se produit hors champ, même Gaber lui demande comment elle a pu entrer dans sa maison et comment il est chez elle, elle lui répond qu'elle a dit à la porte de son appartement « ouvre sésame et c'est ainsi qu'il est ouvert » comme le roman de Dumas lorsque Dantès au moment de percer l'ouverture dans la grotte du fond où se trouve son trésor s'écrie : « *Maintenant, Sésame, ouvre-toi !* »²⁵ étant identique à la caverne d'Ali Baba.

²⁵ Alexandre Dumas, *le comte de Monte Cristo*, op. cit., p. 248

Nous réalisons que Gaber a fait un accord avec Fayza pour pouvoir tuer Fouad sans les voir accorder cet accord. Quand Gaber a pu s'échapper de la police il y a eu coupure dans le déroulement de l'action tout de suite nous voyons une bagarre et nous savons après que c'est un film au cinéma que Gaber regarde avec son ami « Nos ». De même lorsque Gaber tue Fathi dans le train nous saurons ce crime après par le cri de la femme tandis que nous voyons seulement Gaber courir derrière Fathi.

Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), il y a une ellipse temporelle hors champ, c'est le fait de voir Soliman pendu sur les barreaux de la fenêtre de la prison sans savoir comment et est-ce qu'il s'est suicidé ou quelqu'un l'a tué ? Le film se termine aussi sans savoir ce qui s'est passé à Riham, est-ce que Mahmoud l'a libérée ou non ?

En effet l'ellipse est une coupe dans la narration qui sert à avantager un événement au détriment des autres, distinguant donc les véritables ellipses temporelles qui se trouvent dans les deux films. Le film *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) débute par un soldat en « plan rapproché taille » regardant par un mouvement panoramique du caméra la prison de l'extérieur ensuite on passe à un autre plan à l'intérieur de la prison. Alors on remarque ici une certaine ellipse temporelle par rapport au roman : Dans l'incipit du roman, le narrateur raconte qu'Edmond Dantès est un jeune marin qui a dû remplacer le capitaine décédé durant le voyage des suites d'une fièvre cérébrale. Tandis que dans l'adaptation, le film débute par la période où le protagoniste est sorti de la prison.

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), le film commence autrement : le metteur en scène nous montre la cause pour laquelle le protagoniste a été emprisonné. C'est un gardien dans un garage et non pas un marin comme dans le roman. Il menait une vie calme avec sa femme enceinte et son père. Puis cette vie sera perturbée quand sa femme sera tuée. Tandis que dans le roman d'Alexandre Dumas, il vit avec son père seulement et il n'est pas encore marié : Mercédès est sa fiancée. Toutefois il existe une chose commune c'est qu'il sera séparé de la femme qu'il aime que ce soit sa femme dans le film ou sa fiancée dans le roman quelles que soient les causes car elle sera tuée dans le film tandis qu'il sera mis en prison par conspiration dans le roman. Dans le roman de Dumas Edmond Dantès se sert du trésor de l'abbé Faria pour se venger de ses ennemis tandis que dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) le scénariste a omis cela mais dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), le compagnon du protagoniste dans la prison l'a aidé à se venger sans trésor mais il lui a donné une voiture et des hommes qui vont l'aider à se venger.

Il y a également une véritable ellipse temporelle importante dans les deux films : dans le roman de Dumas Edmond Dantès a été emprisonné pour 14 ans tandis que dans les deux adaptations le scénariste a résumé cette période : dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) le protagoniste Gaber a été condamné à 14 ans de prison mais il a été libéré de prison quatre ans plus tôt pour bonne conduite tandis que dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) le protagoniste a été emprisonné pour 4ans et il est sorti après trois ans seulement.

Démontrer que son expérience au château d'If a fait de Dantès un être méconnaissable, même pour les gens qu'il a côtoyés de très près, présente également des complications dans le travail d'adaptation. Dans le roman, le héros fait lui-même le constat de sa métamorphose surprenante. Peut-être que c'est Mercédès seulement qui a bien réussi à le reconnaître immédiatement.

« Lorsque l'opération fut terminée, lorsque Edmond sentit son menton entièrement rasé, lorsque ses cheveux furent réduits à la longueur ordinaire, il demanda un miroir et se regarda. Il avait alors trente-trois ans, comme nous l'avons dit, et ces quatorze années de prison avaient pour ainsi dire apporté un grand changement moral dans sa figure. Dantès était entré au château d'If avec ce visage rond, riant et épanoui du jeune homme heureux, à qui les premiers pas dans la vie ont été faciles, et qui compte sur l'avenir comme sur la déduction naturelle du passé : tout cela était bien changé. [...] Edmond sourit en se voyant : il était impossible que son meilleur ami, si toutefois il lui restait un ami, le reconnût ; il ne se reconnaissait même pas lui-même. »²⁶

Tandis que dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), le réalisateur fait allusion à son changement physique par un seul fait : la bague qui est devenue étroite. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) la période était trois ans seulement alors il n'a pas beaucoup changé.

²⁶ Ibid., t.I., p. 234

Il est à noter que l'instance fondamentale du récit filmique se limite à une seule modalité temporelle : le présent. Le narrateur remet devant nos yeux dans l'ordre qui lui sied, ces événements qui se sont déjà produits mais l'activité montagiste du narrateur filmique permet l'inscription d'un véritable passé narratif. Certaines opérations de montage permettent cette maîtrise du temps. Le montage permet l'irruption d'une instance narrative qui fait éprouver au spectateur différentes expériences temporelles. D'où l'importance de bien distinguer entre temps de l'action et temps de la vision. Selon Otto Ludwig, le narrateur filmique est *le maître absolu du temps et de l'espace [...]*²⁷

Comme le dit Francis Vanoye : « *l'image filmique n'est pas au présent, même si pour le spectateur elle se déroule présentement* ». ²⁸

Ainsi le réalisateur a parfois recours au Flash-back comme dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), lorsque Gaber dort, il se rappelle le jour où il a été pris dans la voiture de la police et de l'accord avec ses compagnons devenus ses comploteurs. Le réalisateur a différencié entre le flash-back et les événements présents en faisant le passé en noir et blanc et le présent en couleurs.

Seul le narrateur peut s'inscrire entre deux plans (à la faveur des coupes et des raccords) à travers la marque de son regard et ordonner un parcours de lecture. C'est par

²⁷ Otto Ludwig, in *Roland Barthes et alii*, Poétique du récit, « Qui raconte le roman ? », in *Roland Barthes et alii*, Paris, Seuil, 1977, p. 81

²⁸ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions CEDIC, 1979, p. 181.

les raccords que le narrateur filmique fait ressortir la distance temporelle entre le moment présent de la narration et l'époque antérieure de l'histoire. Dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) le rêve est le raccord entre le passé et le présent : pendant que Gaber dort, il voit tout cela dans son rêve. Puis en se réveillant, il se rappelle les beaux moments avec sa fiancée.

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) il y a également un flash-back : lorsque Mahmoud voit son nouveau-né, il se rappelle l'accident de sa femme et il réfléchit sans doute à ce qu'il va faire et la décision qu'il va prendre. De même lorsque Mahmoud rentre de chez Kamal Abou El Azm et trouve son père portant son fils, la caméra à travers les yeux de son père qui sert de raccord fait un flash-back nous montrant l'accident d'enlèvement de Mona. Il y a également un flash-back important : en regardant Riham, le protagoniste Mahmoud qui était debout derrière elle sur un lieu élevé, se rappelle de sa femme tuée et pense à se venger d'elle mais renonce à cela comme Dantès qui renonce à tuer Albert de Morcef sous les prières de Mercédès.

Outre la question de la contraction, le metteur en scène peut également avoir recours à la dilatation du temps, procédé qui amène à allonger la durée d'une action et s'appuie souvent sur la multiplication de plans. De même, ce procédé parvient à créer une tension dramatique au cinéma qui rejoint et même amplifie les intentions et le style du roman. Ce temps qui passe, telle une composition musicale, est fondé sur des ralentissements, des cassures, des surgissements comme lorsque Gaber ouvre la porte de la cuisine pour s'enfuir il trouve devant lui un homme de la police. De même on remarque un prolongement de

l'action dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) par le surgissement de la voiture portant des sacs qui mène au renversement de la voiture de l'animatrice Dalia et par conséquent l'accident a eu lieu.

De même, il existe des imprévus comme lorsque les chameaux passent devant la voiture des ennemis pour les empêcher d'atteindre Mahmoud car il veut enlever Riham.

L'espace :

Si le cinéma est concerné par cette notion, c'est d'abord parce que, rejoignant photographie et peinture, l'espace signifie de la sorte représentation. Il est à noter que le paysage peut renvoyer à tel sentiment et le décor induit telle sensation comme dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) si nous regardons le décor de la maison de Fayza, l'amie de sa sœur, nous remarquons un panneau où est dessinée une femme nue ce qui exprime son travail comme prostituée. De même, le jardin où Afaf et Gaber se sont rencontrés est le même lieu où ils se rencontraient auparavant quand elle a été sa fiancée ce qui nous montre l'importance de ce lieu chez eux et qu'il représente des souvenirs pour eux. De même, les couleurs produisent une certaine gamme d'émotions comme lorsque Fathi el Shalaani porte un pyjama rouge après la rencontre avec Gaber comme s'il va être condamné à mort car il a peur d'être tué par Gaber.

Là encore, il ne s'agit pas de copier à la lettre le roman mais bien au contraire de s'en emparer. Ainsi le réalisateur peut inventer des lieux qui n'existent pas.

Il est à noter qu'il existe une forme de montage qui consiste en la juxtaposition syntagmatique de plans joints par des raccords de proximité spatiale et temporelle à savoir la « course-poursuite » qui suppose le déplacement relativement linéaire de deux ensembles actantiels (poursuivants et poursuivis). Par exemple dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) nous voyons Gaber (poursuivant) qui marche derrière Amélio (poursuivi) jusqu'à arriver à l'endroit du deuxième adversaire Fouad Sakr.

Il faut également prendre en compte la manière dont des corps se déplacent face à la caméra, en s'approchant ou en s'éloignant. D'une autre manière, l'inscription du corps dans ce paysage, son échelle, l'axe de vision d'où on l'observe vont induire un sens particulier. Ainsi le cadre cinématographique va jouer des articulations entre premiers plans et arrières plans dans une même image pour déterminer la distance entre les personnages. Comme dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) nous voyons dans le cadre le premier plan où Gaber s'est endormi et dans l'arrière-plan ses adversaires qui prennent leurs affaires pour s'enfuir. De même, en s'éloignant de la maison devant laquelle sont debout les trois adversaires, le réalisateur accentue ainsi l'anxiété et l'angoisse de ces adversaires qui pensent comment agir avec Gaber qui vient de sortir de la prison. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), quand Mahmoud va chez Kamal Abou El Azm nous voyons dans le premier plan Kamal Abou El Azm et dans l'arrière-plan Mahmoud qui est inquiet. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), l'accident qui a mené à emprisonner le protagoniste est joué et présenté en un seul plan, en une seule prise de vue. Il n'y a aucune échappée spatiale : l'action est

réduite sur cette scène, ce plateau qu'est le garage sur lequel la caméra est braquée.

Les astuces du cinéma

La narration filmique repose en grande partie sur le travail de la caméra. Comme le propose François Jost, la caméra est au cinéma ce que le narrateur est à la littérature. Selon lui, l'objectivité de la caméra tout simplement n'existe pas²⁹. En effet, ce que le spectateur voit est inévitablement ce que le réalisateur a choisi de montrer à travers l'objectif, au même titre que la seule information à laquelle le lecteur a accès est celle que le narrateur veut bien lui donner. Donc, même si une « image vaut mille mots », on ne laisse pas le spectateur se perdre dans ce flot d'informations. On lui indique exactement ce sur quoi il doit s'attarder.

En fait, plusieurs procédés permettent aux images de « parler ». Il suffit de penser à quel point un mouvement de caméra ou un cadrage particulier peuvent s'avérer révélateurs. Par exemple, dans l'adaptation de Samir Seif, lorsqu'un *zoom in* est effectué sur Fayza nous voyons la tristesse sur son visage, quand elle visite le tombeau de la sœur de Gaber car elle était son amie tandis qu'un *zoom out* est effectué sur l'affiche qui montre qu'un de ses adversaires est devenu acteur tout en montrant de l'autre côté Gaber et son ami en voyant l'étonnement sur son visage. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) le

²⁹ François Jost, *L'oeil -caméra, « entre film et roman »*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p.37

réalisateur a fait un *zoom out* sur Mahmoud dans la prison pour mettre l'accent sur sa solitude. Nous voyons ainsi le protagoniste Mahmoud dans sa cellule vide quand les soldats le jettent par terre, cette image signifie bien plus que le constat de la condition de prisonnier du héros, mais elle souligne surtout l'état de solitude extrême dans laquelle il se trouve.

Pour démontrer que Afaf est toujours présente dans le cœur de Gaber, c'est l'angle de la caméra qui fait toute la différence par exemple dans la scène où Gaber rencontre Afaf par hasard dans le jardin on montre la jeune femme Afaf venant de loin dans un plan d'ensemble au début de la séquence et elle ralentit ses pas, quand elle voit Gaber ce qui montre qu'elle hésite en le voyant. Puis on passe à un plan rapproché, la poitrine de Gaber, qui permet d'accentuer des détails afin d'attirer l'attention des spectateurs. Ce « plan rapproché » permet de voir son visage qui exprime la surprise et l'étonnement en voyant Afaf venir. L'amour s'avère fort clair dans cette séquence où Afaf reconnaît dans Gaber son amour de jeunesse ainsi que lui également. Ensuite un gros plan de Afaf nous montre ses sentiments envers Gaber visiblement perturbée de ce qu'elle vient de voir. Le réalisateur Samir Seif continue à jouer avec les plans et tous ces plans sans paroles avec la musique seulement. Puis, la séquence se conclut sur un « plan rapproché taille ».

Le pouvoir du montage dépasse cependant sa fonction narrative. Par le biais du *flashback* traité préalablement, il a entre autres le pouvoir d'évoquer le souvenir. Ce procédé est régulièrement utilisé au cinéma, puisqu'il permet d'illustrer facilement les personnages se rappelant des faits précis. Il suffit d'insérer dans une série d'images

qui se suivent, une autre série d'images appartenant clairement à un contexte passé, pour que le spectateur comprenne qu'il pénètre momentanément la mémoire du personnage. Les deux films font plusieurs fois appel à ce procédé, le thème du souvenir étant omniprésent dans le roman de Dumas. Durant son séjour en prison, Edmond dispose de tout le temps qu'il faut pour penser à son bonheur perdu et à ce qui a pu le causer. Puis, lorsqu'il en est sorti, ce sont ceux qui l'ont connu qui font appel à leur mémoire pour découvrir la véritable identité du Comte de Monte-Cristo. Tandis que les deux protagonistes des deux films, Gaber et Mahmoud, pensent aux ennemis qui ont fait ce complot quand ils sont sortis de la prison pour se préparer à la vengeance.

Le réalisateur recourt également au « plan séquence » quand Gaber cherche ses adversaires dans l'appartement : il entre dans chaque chambre. De même, nous voyons le champ et le contre champ lorsque Gaber ouvre la porte et on voit l'homme de police de l'autre côté. De même, Samir Seif recourt à une technique qui appartient au champ technique et esthétique du cinéma à savoir l'angle de prise de vue : « la plongée et la contre-plongée » qui vont dramatiser la situation du personnage et ceci quand Gaber voit le policier sur l'escalier.

Le réalisateur a recours également à l'accélééré quand Gaber était assis au restaurant et quelqu'un a été volé pour nous montrer le voleur qui est l'ami de Gaber qui va l'aider et qui joue relativement le rôle de l'abbé Faria dans le roman de Dumas.

De même, dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) le réalisateur Ahmed Galal a recours à la contre-plongée lorsque Mahmoud et son compagnon au travail discutent

au garage. De même, nous voyons la technique de la plongée dans la prison lorsque le policier menace Mahmoud s'il ne va pas témoigner que c'est Soliman qui a commis le crime pour dire que le pouvoir est au-dessus du peuple et qu'il ne peut pas refuser. De même, il existe un plan séquence lorsque les hommes de Kamal Abou El Azm vont à la maison de Mahmoud pour le prendre. Nous voyons également l'accélération quand Mahmoud monte dans la voiture de la police pour l'emmener en prison.

Il faut ajouter que le cinéma par son rapport étroit avec le visuel, a la possibilité de mettre en valeur des actions comme des altercations, des bagarres et des duels. Il sera toujours plus captivant d'apprécier ces affrontements physiques par le biais de « la monstration » que par celui d'une description littéraire. Le réalisateur utilise ces techniques pour satisfaire la dimension visuelle du cinéma c'est ainsi que le film montre la scène se déroulant plutôt que la raconter aux spectateurs. En effet dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) il existe plusieurs scènes où le réalisateur a utilisé les techniques de bagarres comme dans l'accident de l'animatrice Dalia où a eu lieu le renversement de sa voiture et surtout à la fin du film dans la course poursuivie entre Kamal Abou El Azm et Salah El Menoufi se terminant par la mort de Kamal et le sauvetage du protagoniste Mahmoud. En n'oubliant pas également l'explosion du parc d'exposition des voitures de Salah El Menoufi et les bruits de cette explosion tout en voyant le feu qui est en plein cadre.

Il ne faut pas oublier également la scène où les voleurs ont pris le portefeuille de Riham mais heureusement Mahmoud est venu et les a battus et on apprend plus tard

que c'était un piège organisé par Mahmoud pour se rapprocher de Riham, la fille de son ennemi Kamal Abou El Azm. Cette scène nous rappelle le roman de Dumas lorsqu'en Italie, Edmond Dantès organise l'enlèvement puis la libération du fils de Mercédès, le jeune vicomte Albert de Morcef, tombé dans les griffes du bandit romain durant le carnaval de Rome.

Dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) Samir Seif a eu recours à cette astuce également plusieurs fois : d'abord lorsque Fouad Sakr a envoyé des hommes à la maison de Gaber pour le tuer se terminant par la course poursuivie entre la police et Gaber qui est sur son moto et que la police a tué.

Les personnages :

Les personnages ou « figures » s'inscrivent dans une combinaison avec d'autres semblables qui se fonde sur une logique de rencontres propre au cinéma. On trouve des groupes sociaux, des riches, des pauvres, des travailleurs, des oisifs, différents âges de la vie, des personnages des deux sexes organisés selon un ordre apparent. Composer un film à partir d'un roman, c'est donc reconstituer un ensemble de personnages dont le récit va filmer les échanges, les rencontres et les brouilles selon une logique qui ne peut être le pur décalque de l'œuvre littéraire. Selon Philippe Arnaud : « *Le cinéma*

[...] ne peut s'arrêter de souligner et d'articuler les liaisons d'un monde »³⁰.

Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) la vue d'ensemble de la maison du protagoniste Mahmoud au début du film nous montre que cette famille appartient à la classe moyenne, nous voyons également des pigeons dans une cage dans le balcon ce qui affirme le niveau social modeste de cette famille. Cependant son ennemi Kamal Abou El Azm est riche, il est un homme d'affaires tandis que les deux autres ennemis appartiennent à la classe moyenne : le policier et l'avocat. Quant à *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) Gaber était pauvre, il est devenu même voleur pour pouvoir épouser sa fiancée et sa mère est morte de faim comme le père d'Edmond Dantès tandis que sa sœur est devenue une prostituée et ses ennemis sont devenus riches : Chérif wahba acteur, Fouad Sakr propriétaire de spa et Fathi El Shalaani est devenu propriétaire d'une campagne. Exactement comme le roman de Dumas : Danglars est devenu banquier richissime, Fernand est devenu comte de Morcef et pair de France et Gérard de Villefort est nommé procureur du roi à Paris.

Adapter, c'est donc mettre en scène la rencontre et se confronter à la nécessité fréquente de réduire le nombre de personnages, du fait de la différence de durée que le récit cinématographique impose mais aussi et surtout en raison de l'importance qu'induit toute apparition d'un corps à l'écran, produisant un effet d'incarnation d'un tout autre ordre qu'en littérature. En effet Samir Seif et Ahmed Galal ne sauront pas présenter tous les

³⁰ Philippe Arnaud, *Rencontres cinématographiques de Dunkerque*, Belgique, coll. De parti pris, éditions Yellow Now, 1996, p. 9

personnages du roman à l'écran. Ainsi, ils montrent les personnages principaux : dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), Gaber Abd El Wahed représente Edmond Dantès, Fathi El Sahlaani représente Fernand qui a épousé sa fiancée, Fouad Sakr représente Villefort car Fouad est un homme immoral qui fait des relations illégales avec les femmes comme Villefort qui a eu un enfant non désiré de Mme Danglars. Comme Chérif Wahba représente Danglars, il y a aussi Afaf qui représente Mercédès et Fayza qui représente Haydée ainsi que Nos qui représente partiellement l'abbé Faria. Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), Dantès c'est le protagoniste Mahmoud, l'abbé Faria c'est Réda El Sandayoni et Dalia c'est Maximilien Morrel qui a soutenu son père et son fils pendant qu'il était en prison abstraction faite du sexe.

Ainsi le cinéma est inscription d'un corps dans l'espace qui, par ces multiples modes d'expression, va envoyer à la caméra une multiplicité de signes que la durée et les mouvements des corps et les objets qui s'y inscrivent, les gestes, les expressions, vont venir enrichir. Pendant l'enquête avec Gaber, on voit clair sur son visage les expressions de l'étonnement en entendant que les noms de ses adversaires sont des surnoms et non pas de vrais noms. De même, Gaber en visitant le cimetière de sa sœur met ses mains sur son tombeau puis serre sa poignée. Ce geste montre la colère de Gaber et qu'il a pris la décision de se venger de ses adversaires car ils sont la cause de l'égaré de sa famille et de la mort de sa sœur. Lorsque Chérif Wahba voit Gaber pour la première fois après sa sortie de la prison, on voit sur son visage la peur et il essaie de fuir les regards de Gaber tout en avalant sa salive ce qui exprime sa terreur puis il sourit essayant de

convaincre Gaber de ne pas le tuer. Quand Afaf sa fiancée l'a rencontré par hasard elle essaie de cacher la bague en voyant la perturbation sur son visage pour qu'il ne sache pas qu'elle s'est mariée. Mettre en images le fait que Mercédès ne s'est pas résolue à oublier Edmond comporte aussi son lot de difficultés. Pour démontrer que ses sentiments à l'égard de Dantès n'ont pas changé après son arrestation, le réalisateur Samir Seif met bien en évidence un chameau jouet que Afaf a reçu du Mouled quand elle était avec Gaber et nous voyons ensuite le « flash-back » de ce souvenir.

Filmer un corps c'est se confronter à un corps, ses limites, ses humeurs que la logique même de l'enregistrement filmique va inscrire dans une notion de vérité : ce que je vois là advient. Ce corps marche, monte l'escalier ou le descend. Les personnages se présentent eux-mêmes comme disait Aristote d'eux que c'est « *en tant qu'ils agissent effectivement* » *qu'ils sont* « *les auteurs de la représentation* »³¹. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), nous entendons au début le chant de la femme de Mahmoud le protagoniste ce qui exprime sa bonne humeur. De même, nous voyons sur le visage de Mahmoud les signes de l'étonnement et de la stupeur en sachant que le soldat Soliman, son compagnon dans le garage a avoué que c'est lui qui a commis le crime.

Mona tient également la main de Mahmoud pour le soutenir et lui dire de ne pas avoir peur et que tout sera bien. On remarque aussi que Mahmoud a mis la bague de fiançailles en commençant sa vengeance comme pour dire à sa femme Mona qu'il va se venger des criminels qui l'ont tuée.

³¹ Aristote, *Poétique*, Paris, Poche, 1448, p. 22

Bref, chaque élément visuel qui peut diffuser la moindre information sur ce qui habite les protagonistes doit être mis à profit, car la « mimésis » achoppe à révéler les sentiments, états d'âmes, craintes, pensées et préoccupations des personnages. Les éléments qui relèvent de l'intériorité sont aisément descriptibles verbalement, mais par définition beaucoup plus difficiles à exposer visuellement.

Le suspense cinématographique :

Du point de vue de la narration, on doit accorder une attention particulière au volume de la musique. Celle-ci peut en effet devenir subitement plus forte afin de surprendre le spectateur, procédé courant dans le cinéma d'horreur et dont usent à l'occasion les deux films. Comme le suggère Raphaël Baroni dans *La tension narrative*, la surprise, la curiosité et le suspense sont les éléments essentiels pour tenir le public solidement accroché à un récit. Si la surprise et la curiosité étaient déjà passablement présentes à l'intérieur même du récit de Dumas, le suspense, lui, était plutôt tributaire de la forme du roman-feuilleton. C'était cette attente anxieuse pour le prochain numéro -le dernier ayant stratégiquement laissé les lecteurs dans l'attente d'une résolution -qui permettait de tenir le public en haleine.

Comme l'expose Baroni, pour obtenir un suspense efficace, il suffit d'initier en premier lieu un contexte qui suscite une émotion du spectateur envers les protagonistes, encore plus particulièrement la sympathie.

[...] il est possible d'évoquer un suspense primaire en l'absence d'une sympathie préalable, que la participation émotionnelle dépend avant tout du contexte de l'événement (en l'occurrence un Méfait qui risque d'être sanctionné), mais Hitchcock ajoute que si le personnage est connoté positivement, si nous nous identifions à lui, l'effet sera accentué³²

En effet, le spectateur se sentira davantage interpellé par le sort d'un personnage qu'il affectionne. Dans le cas qui nous intéresse, le suspense se trouve décuplé du fait que plusieurs des personnages attirent la sympathie. Comme dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) le réalisateur suscite le suspense quand la femme de Mahmoud est enlevée et il est allé au tribunal pour témoigner : est-ce qu'il va dire la vérité ou bien il mentira pour que ses ennemis ne tuent pas sa femme. De même, lorsque Mahmoud est allé à la fin du film avec son ennemi Kamal Abou El Azm dans la voiture pour libérer sa fille Riham il y a une tension dramatique : quel sera le sort de Mahmoud ? C'est bien le scénario du film qui a transformé des protagonistes simplement sympathiques, en des personnages singulièrement attachants. Ce changement par rapport au roman permet au film d'accroître le suspense que génèrent la peur et l'angoisse de voir fondre le malheur sur des personnages tant aimés.

Quant à *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), le réalisateur assure le suspense d'une autre façon. Lorsque Gaber voit quelqu'un dans la voiture, il court vers cette voiture. Nous réalisons après que le conducteur ressemble

³² Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, éditions du Seuil, 2007, p. 272.

à un de ses adversaires. Il a recours également à la surprise pour tenir le spectateur en haleine et ceci lorsque Gaber était dans la salle de bain derrière le rideau chez son ex-fiancée qui s'est étonnée en le voyant.

Faire en sorte que le spectateur soit difficilement capable de distinguer ce qui se passe à l'écran est également une pratique utilisée dans le cinéma pour favoriser le suspense. Comme on le sait, une partie très importante de l'information passe par l'image et lorsque celle-ci en diffuse moins ou pas du tout, elle incite le spectateur à être aux aguets, craignant à tout moment qu'une mauvaise surprise ne surgisse. En effet, qu'y a-t-il de plus inquiétant qu'une menace qui n'est pas réellement visible ? Comme en témoigne l'exemple suivant, l'adaptation de Samir Seif fait bon usage de la diminution de la clarté de l'image, afin d'introduire le suspense dans le film quand le serviteur a été tué, on saura après que c'est Chérif Wahba qui l'a tué car c'était le château de son oncle qu'il volait et ce serviteur l'a reconnu.

La manière de traiter l'épisode dans lequel Mahmoud arrache Riham des mains de ses ravisseurs en est une illustration, différente de celle proposée dans le roman. En premier lieu, les conditions auxquelles Riham est exposée sont beaucoup plus dramatiques que celles décrites dans le livre. On fait indubitablement comprendre au spectateur que Riham a affaire à des criminels sadiques et sans pitié. Ils frappent Mahmoud sur sa tête bien que ce soit lui qui ait organisé ce piège. D'emblée, la crainte qu'il soit vraiment blessé fait monter la tension.

Bref, le suspense réside pour une part dans le fait que le spectateur ne sait rien du plan de la vengeance des

deux protagonistes dans les deux films. À l'intérieur de ses propres limites, le cinéma peut se comparer tout de même favorablement avec la littérature lorsqu'il s'agit d'adapter un récit. Les éléments dont il dispose (la monstration, les dialogues, la musique et le montage) permettent de bien rendre compte du récit, et vont même jusqu'à reproduire l'effet de suspense.

Contexte politique :

La recherche met donc en évidence les changements qui ont été apportés au roman de Dumas dans le processus d'une adaptation cinématographique qui respecte les critères actuels du cinéma populaire égyptien surtout que nous avons affaire à trois siècles différents.

Les liens de Dumas avec le bonapartisme étaient contradictoires. Son père, fils d'une esclave noire de Saint-Domingue, devenu général sous la Révolution avait été destitué de son grade par Bonaparte, à la suite de l'insurrection de l'île dont il était originaire ; en 1848, Dumas soutient Cavaignac aux élections contre Louis-Napoléon Bonaparte et, en 1851, il est contre le coup d'État.

Dans un petit écrit publié en 1857, *État civil du Comte de Monte-Cristo*³³, Alexandre Dumas raconte que l'idée du roman lui est venue à un moment où il avait des contacts fréquents et intimes avec des membres de la famille Bonaparte. Dumas et Napoléon, le neveu de Napoléon Bonaparte, visitèrent l'île d'Elbe puis l'île de Monte-

³³ Alexandre Dumas, *le comte de Monte Cristo*, op. cit., Annexe

Cristo. Or, le triomphe du roman de Dumas se situe dans les années 1844 à 1848. En 1848 le roman était traduit et connu dans le monde entier. Il existe donc à la fois une similarité entre les destins d'Edmond Dantès et de Napoléon III (le prisonnier à vie qui s'évade et revient dans le monde comme un être puissant et impénétrable) et une simultanément entre la création du roman et l'avènement du Second Empire. Dumas n'explique pas cette similarité et il ne mentionne pas dans l'État-civil du Comte de Monte-Cristo qu'il a visité le jeune Louis-Napoléon dans sa prison à Ham. Il est à noter que *Le comte de Monte Cristo* est inspiré de faits réels, empruntés à la vie de François Picaud qui était cordonnier.

Dans *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) Samir Seif a présenté une personnalité réelle qui se trouve dans la société égyptienne à cette époque. La société de consommation et les circonstances de la vie mènent au chômage obligeant ainsi les jeunes à devenir des voleurs pour pouvoir vivre. C'est ainsi que Samir Seif a changé le récit de cette adaptation pour s'adapter avec les circonstances sociales de cette époque voyant également que la vengeance est un cercle qui se termine par le vengeur lui-même.

Quant à *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) il incarne les causes qui ont mené à la révolution du printemps arabe qui s'est déclenchée cinq ans après surtout que le scénariste Belal Fadl est une des figures bien connue par la révolution du printemps arabe : il contredit le pouvoir en ce temps se révolutionnant ainsi contre la décadence des circonstances économiques et sociales.

Deux Adaptations Cinématographiques Egyptiennes du Roman Le Comte de Monte Cristo : Daerat El Intiqam et Wahed Men El Nas

Il est à noter que dans les années 2000, les œuvres réalisées sont devenues plus sérieuses. Les thèmes abordés oscillent entre les domaines sociaux et politiques avec une liberté d'expression.

Conclusion :

L'adaptation est représentative des goûts et préférences d'un large public, ainsi l'adaptation est une excellente occasion de mieux saisir la spécificité et la richesse du cinématographe dans sa capacité à créer par des modes d'expression, qui lui sont propres, une gamme inépuisable de significations et d'émotions. Certes, les deux films de Samir Seif et de Ahmed Galal conservent plusieurs thèmes jadis garants du succès du roman-feuilleton, comme celui de l'amour, la vengeance et de la mort.

Dans le roman ainsi que dans les deux films le bien et le mal se combattent dans une simplicité mythique : d'un côté les agents du Mal : Morcef, Villefort et Danglars représentés par les trois ennemis dans les films et de l'autre Edmond Dantès qui dissimule le Bien derrière une apparence satanique représenté par Gaber Abd El Wahed et Mahmoud dans les deux films. Le seul désir de ces trois héros lorsqu'ils quittent la prison étaient de se venger des conspirateurs. On ne sait pas s'ils sont des justiciers ou des vengeurs. Ils sont seuls, tenus par leur secret, qu'ils ne peuvent pas dévoiler sous peine d'échouer. Ils sont des marginaux comparés à des héros machiavéliques mais ils peuvent apparaître comme des anges qui voudraient restituer la justice. Leur situation a changé : de la passivité et de l'apprentissage, ils vont passer à l'action. Si on fait une brève comparaison entre le Comte de Monte-Cristo et ses trois ennemis : Villefort, Danglars et Morcerf. Ces derniers possèdent trois pouvoirs de l'Etat : la justice avec le procureur Villefort, l'argent avec le banquier Danglars et la force armée avec

le comte de Morcerf. De même dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) Kamal Abou El Azm possède l'argent, le policier, la force armée et l'avocat, la justice. Monte-Cristo tout comme les deux héros du film a évolué, on l'a constaté par rapport à lui-même mais aussi par rapport à ses ennemis, à la société. C'est l'histoire d'une destinée humaine face à la société oppressive.

Cependant, la transformation des règles de l'écriture populaire dans le cadre cinématographique actuel fait en sorte que l'on reconnaît à peine le roman de Dumas dans son adaptation, l'adaptation altère fondamentalement l'original littéraire.

Plus que la moitié des personnages du roman sont absents de l'adaptation des deux films, obligeant ceux qui sont présents à prendre en charge des rôles qui ne leur étaient pas originalement destinés. Par conséquent, on a parfois du mal à retrouver en eux les personnages de Dumas. De plus, il est évident que sans certains personnages, plusieurs intrigues du roman ont dû être abandonnées.

Daerat El Intiqam (Le cercle de la vengeance) raconte la vie de Gaber Abd El wahed qui tue sauvagement les hommes qui l'ont trahi. La différence entre Gaber et Dantès vient du fait que le premier s'est montré trop cruel dans ses vengeances et dans ses exécutions et à la fin il est tué par la police. Il assassine lui-même ses persécuteurs, rien n'entrave sa vengeance, tandis que Monte-Cristo est vengé par la providence : Fernand Mondego se suicide, Danglars est ruiné et Villefort sombre dans la folie. Tout se passe comme si une main étrangère s'occupait de les châtier comme Mahmoud dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), Kamal Abou El Azm est mort dans « la course-poursuite » exécutée par

Salah El Menoufi, le policier s'est suicidé et l'avocat est tué.

Ainsi le dénouement était différent pour le roman de Dumas et ses adaptations. Le Comte de Monte Cristo reviendra sur son île, de là il était parti pour Marseille accomplir sa vengeance, puis il va prendre un nouveau départ d'homme inséré dans la société avec Haydée à ses côtés. Toutefois son amour pour Haydée n'a rien à voir avec la passion qu'il a pu ressentir étant jeune. Jamais il ne prononcera le mot amour, tandis que la jeune grecque le dira à six reprises. Monte-Cristo, transformé par l'épreuve, ne cherchera pas à revoir celle qu'il a aimée. Ses goûts, ses aspirations se sont modifiés alors que Mercédès qui n'a pas changé, semble encore l'aimer. Dans *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), Mahmoud reste fidèle à sa femme et refuse l'amour de Dalia : quand son fils lui demande s'il allait l'épouser, il lui répondait qu'il est marié à maman.

Bref le roman et les deux films adaptés ont réussi, les critiques ont loué le premier film de Samir Seif le réalisateur et le scénariste participant de *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance) et c'était un nouveau rôle pour l'acteur et le producteur Nour El Chérif, le héros du film. De même *Wahed Men El Nas* (Un des hommes) a eu beaucoup de succès commercialement et auprès du public. Surtout que ce roman est considéré comme un roman d'aventure, noir et dramatique tout comme les deux films qui sont dramatiques, policiers et pleins d'aventures suscitant le suspense.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte Cristo*, Gallimard, coll. « Folio Classique », Paris, 1998

Samir Seif, *Daerat El Intiqam* (Le cercle de la vengeance), l'Égypte : NB, 1976

Ahmed Nader Galal, *Wahed Men El Nas* (Un des hommes), l'Égypte : la compagnie arabe de production et de distribution cinématographique 2006

OUVRAGES Généraux

ARISTOTE, *Poétique*, Poche, Paris, 1448.

ARNAUD Philippe, *Rencontres cinématographiques de Dunkerque*, coll. De parti pris, éditions Yellow Now, Belgique, 1996

AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Armand Colin, Paris, 2010

BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, éditions du Seuil, Paris, 2007

BAZIN André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » tiré de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Du Cerf, Paris, 1987.

BORDWELL David et THOMPSON Kristin, *L'Art du film. Une introduction* (2^e édition), traduit de l'américain par Cyril Béghin, éd. de Boeck, « Arts et cinéma », Paris, 2012

CHION Michel, *Le son au cinéma*, éd. des Cahiers du Cinéma et éd. de l'Étoile, coll. « Essais », Paris, 1985

CLERC Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Coll. « 50 questions », Paris, 2004

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985

EDMONDE MAGNY Claude, *L'Age du roman américain*, Seuil, Paris, 1948.

GAUDREULT André. *Du littéraire au filmique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

JOST François, *L'œil -caméra,'entre film et roman'*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1989

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Masson, Paris, 1964.

LUDWIG Otto, Poétique du récit, « Qui raconte le roman ? », in *Roland Barthes et alii*, Seuil, Paris, 1977

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.

TODOROV Tzvetan, « Les Catégories du récit littéraire », in *Communications*, n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1966.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Éditions CEDIC, Paris, 1979

Sites Internet

BIGGLA Marie, *La figure du héros dans le comte de Monte Cristo*, Université Toulouse le mirail, 1999

URL : http://www.cadytech.com/dumas/related/la_figure_du_heros_dans_le_comtede_monte_cristo.php#chapitre6

Jean-Marc Limoges, « De l'écrit à l'écran », Pour une typologie des voix narratives au cinéma, in *Cahiers de Narratologie*, 25 décembre 2013

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/6795?lang=it>

JOST François, *Cinemas de la modernité : films, théories*, colloque publié du vendredi 1^{er} juillet (19 h) au lundi 11 juillet (14 h) 1977, Centre culturel international de cerisy

URL : <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/cinemaprg77.html>

Lexique du Cinéma URL : <http://ldiese.chez-alice.fr/court/pages/lexique.htm>

Table des matières

Introduction

Le pouvoir des images

Passer du roman au film

Le son

Les dialogues

Les voix narratives

La voix off

La musique

Le temps

L'espace

Les astuces du cinéma

Les personnages

Le suspense cinématographique

Contexte politique

Conclusion

Bibliographie