

**Entre le roman et le cinéma D'après
L'appel du courlis de Taha Hussein
Et son adaptation d'Henri Barakat
(Structure, fonction et poétique de la voix)**

Naglaa Ahmed Fouad

**Faculté des Lettres
Université de Helwan/Egypte**

Entre le roman et le cinéma D'après L'appel du courlis de Taha Hussein
Et son adaptation d'Henri Barakat (Structure, fonction et poésie de la voix)

Naglaa Ahmed Fouad

Abstract:

The Elizabethan theater, mainly the works of the English playwright William Shakespeare (1564-1616), occupied a central space in the theatre of the Kuwaiti director Suleiman Al-Bassam; this was evident when he presented his productions, which became famous as the “Arab Shakespeare Trilogy”, i. e., “Hamlet” (Hamlet Conference), "Richard III" (Richard III... an Arab Tragedy), and "Twelfth Night" (Dar Al-Falak).

This study is an examination of the “Arab Shakespeare Trilogy”; it sought to study and interpret the references on which Al-Bassam relied, specifically the method of “Cultural reproduction” associated with the French sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002), given that theater is a worldwide language, that can only be achieved through the harmony of "space", dialogue, characters, lighting, costumes, music, and other theatrical elements.

The study focuses on how the Shakespearean text was "reproduced" by Al-Bassam and questions his methods to design a new and innovative "space" for an Elizabethan play, in a different society. The study discusses also, Al-Bassam's authority as a director, when he reintroduced the aforementioned "trilogy".

The results of the study, present the limits and paths of Al-Bassam, to present his own Shakespeare, at the level of costumes, language, space etc.

Key words:

Reproduction, Elizabethan Theater, Shakespeare, Hamlet, Richard III, Twelfth Night, Dar Al-Falak, Suleiman Al-Bassam.

**بين الرواية والسينما من خلال دعاء الكروان لطف حسين
ومعالجتها السينمائية لهنري بركات
(البناء، الوظيفة وشعرية الصوت)**

ملخص:

باتت السينما دائماً هي الوسيط لنقل المادة الأدبية للجمهور. من هذا المنطلق، ساهمت عدة عوامل في وضع المعايير الجمالية السينماتوغرافية (إزهار المجالات السينمائية – اكتشاف السينماتوغرافيات الجديدة) كما ساهمت تلك المعايير في إدماج السينما في البنية التكوينية للنص الأدبي.

تتلخص إشكالية هذا العمل في محاولة إثبات كيف يمكن للفيلم أن يخلق أشكال جديدة مما اعتقدناه قاصراً على الأدب، من خلال إعادة قراءة أحد كلاسيكات الأدب العربي – "سينماتوغرافياً"، دعاء الكروان، لكاظم الدكتور طه حسين، أحد أبرز وجوه الثقافة في القرن العشرين؛ كما سنوضح أيضاً كيف أن المعالجة السينمائية لهنري بركات تعد قراءة ثانية للعمل، تعاقب للأشكال، التنقل اللغوي وتعدد الأصوات داخل الفيلم كما تُعد دعوة تحول للخيبات واللهجات. وأخيراً هدفنا هو البحث عن علاقة مباشرة بين العمل الشفهي والعمل المكتوب، أو بمعنى آخر بين كتابة الصوت في رواية طه حسين ولحظة الرنين المباشرة والطبيعية لذات الصوت في معالجة بركات.

كلمات مفتاحية:

السينما، الرواية، المعالجة، تعاقب الأشكال، تنقل لغوي، كتابة الصوت، تعدد الأصوات.

Depuis toujours, des échanges s'effectuent entre littérature et cinéma, lequel a toujours été pour le public un médium de la matière littéraire. De ce point de vue, l'adaptation cinématographique n'est qu'un des aspects de la relation entre littérature et cinéma. Certains facteurs (la floraison des revues de cinéma, la découverte de nouvelles cinématographiques) ont participé à l'élaboration de critères esthétiques spécifiquement cinématographiques. Est-il question d'une respectabilité culturelle du film et du livre, d'un transfert historico-culturel? Comment s'exerce la réflexion du texte sur le film? Qu'est-ce qui est en jeu, dans la transposition d'une œuvre, de l'écrit à l'écran? Est-elle un exercice d'interprétation d'un texte par un cinéaste?

Notre problématique est de montrer comment un film peut-il recréer sous de nouvelles formes ce qu'on croyait jusqu'alors spécifiquement littéraire, à travers une relecture cinématographique d'un classique de la littérature arabe: "*L'Appel du courlis*"⁽¹⁾ (1934) dont l'auteur est Taha Hussein, l'une des figures les plus marquantes de la culture du xx^{ème} siècle.

Notre tâche est de montrer comment l'adaptation (1959) d'Henri Barakat est une relecture de l'œuvre, un relais des formes, de transfert linguistique, un moyen parmi d'autres pour engager une confrontation

⁽¹⁾ Hussein (Taha), *L'appel du courlis*, Editions L'Organisme Égyptien du Livre, le Caire, 1934.

et une polyphonie des langages au sein d'un film, un appel à une conversion des imaginaires et des langages. Notre objectif enfin, est de rechercher un rapport direct entre l'acte écrit et l'acte oral, autrement dit, l'écriture de la voix dans le roman de Taha Hussein et l'instance sonore immédiate et naturelle, de cette même voix dans l'adaptation d'Henri Barakat.

Taha Hussein propose, à travers l'Appel du courlis, un exemple qui serait étudié dans les universités des cinq continents de la planète; on lui consacrerait d'innombrables thèses dans toutes les langues parlées sur cette terre. D'un autre côté, c'est aussi un film égyptien réalisé par l'un des plus grands réalisateurs égyptiens, Henri Barakat. Surnommé le "leader des conservateurs "ou le" réalisateur des classiques", il avait cette capacité de s'adapter au grand écran, considérant le cinéma comme le simple moyen pour narrer des histoires. Il avait pour habitude d'écrire ses scénarii lui-même, puisant souvent son inspiration dans les œuvres des pionniers de la littérature arabe moderne.

De cette perspective, un certain nombre de questions émergent, auxquelles il est impossible de donner une réponse définitive des cinéastes et théoriciens. Nous proposons d'envisager l'adaptation comme un cas particulier d'intertextualité, de transfert consubstantiel à la vie des formes, comme une lecture et une relecture d'une œuvre, souvent assumée.

Dans le style sobre et rigoureux qui sied aux classiques, Henri Barakat nous raconte une tragédie qui se déroule dans l'Égypte de l'intérieur, loin du Caire et de la vie citadaine. Cette société aux mœurs archaïques voue les femmes au malheur et ne leur laisse d'autre choix

que la soumission. Il tend à formuler la complexité des perceptions que les femmes ont de leurs univers et de leurs réactions, à travers leurs paroles. À la disparition brutale des pères et maris, elles n'attendent aucune compassion des voisins, des amis ou des parents. Dans *l'Appel du courlis*", après le décès du chef de la famille, dans des pires conditions, la mère et ses deux filles devront quitter leur village pour tenter de trouver un logement et un emploi dans la ville voisine. Elles pensent ainsi pouvoir commencer une nouvelle vie, mais c'est le malheur qui les attend. Henri Barakat restitue scrupuleusement le constat très sévère de Taha Hussein: La campagne égyptienne est un univers faussement paisible, la violence y est omniprésente, notamment celle exercée par les hommes contre les femmes maintenues dans l'ignorance et l'asservissement. Elles ont peut-être donné l'impression de ne voir partout qu'un seul et même problème universel de soumission aux modèles de sociétés patriarcales.

Au moindre "écart de conduite", c'est la mort qui attend la fille, la mère ou l'épouse, car on ne badine pas avec l'honneur de la famille. Ainsi la sœur aînée sera violée par son maître et assassinée par son oncle pour avoir été violée. Quand les deux sœurs s'installent dans la petite ville, elles rencontrent des femmes qui s'affranchissent de cette condition misérable: la jeune fille de la famille bourgeoise chez qui travaille Amna prend des cours de français et apprend la musique. Et il y a aussi Zanouba (excellamment jouée par Mimi Chakib, la femme qui dirige le bureau de placement pour les domestiques: elle est la patronne et n'a de comptes à rendre à personne, elle fume, elle danse et s'habille comme elle l'entend. Au début, les deux petites compagnardes illettrées

espèrent pouvoir elle aussi gagner enfin leur indépendance, mais la tragédie ne tardera pas à les rattraper. Ce récit est aussi une histoire d'amour et le portrait d'une femme qui s'interroge sur ses propres sentiments. Au début, elle n'est mue que par une seule idée: venger sa sœur mais progressivement, elle comprend qu'elle est tombée amoureuse de celui qui a plongé, elle et sa mère dans le malheur.

Le talent de Barakat, c'est d'avoir su représenter l'héroïne de Taha Hussein dans toute sa complexité, tiraillée entre son désir de vengeance et l'amour qui, en son cœur croît jour après jour⁽²⁾.

"C'est bien l'amour, l'amour qui a envie de tout, satisfait du moindre des choses, voire du rien".

Outre le scénario, dans ce film, tout est admirable: la photo, l'interprétation et puis cette inoubliable voix, celle de Faten Hamama qui décortique les mille variations de son âme déchirée. Il s'agit là d'une voix qui se manifeste sous ses aspects proprement poétiques, dans ses rapports avec la forme et le contenu. Autrement dit, il s'agit d'une réflexion sur l'écriture de la voix, qui se situe à deux niveaux, dans le roman de Taha Hussein et l'instance sonore immédiate et naturelle de cette même voix dans l'adaptation d'Henri Barakat. Ainsi, se dessine un rapport direct entre l'acte oral et l'acte écrit; une multiplicité de phases émotionnelles se succèdent sous le visage d'Amna assez inexpressive, hanté par la mort de sa sœur l'angoisse et l'inquiétude de son corps: la douleur et l'espoir d'un retour, la culpabilité d'être obligée de rester

⁽²⁾ إنما هو الحب، هو الحب الذي يطمع في كل شيء ويرضي بأقل شيء، بل يرضي بلا شيء، دعاء الكروان.

dans la maison de celui qui a violé sa sœur, le désir de la vengeance et en même temps de la révélation.

Tout est entremêlé chez Barakat et c'est là, le mouvement des sentiments qui est décomposé, l'émotion étant analysée comme s'il s'agissait d'un mouvement physique: le visage est filmé, le cinéma devient donc un microscope, mais temporel. Il s'agit la de la zone de netteté en profondeur de l'image chez Barakat et de son ampleur dans la mesure où plus la focale est courte, plus la profondeur de champ est vaste; plus la focale est longue, plus la profondeur de champ s'amenuise. Cette ampleur dépend aussi de la l'éclairément de la scène lorsqu'il s'agit d'un monologue de l'héroïne, et en conséquence de l'ouverture plus ou moins grande du diaphragme: plus le diaphragme est fermé, plus grande est la profondeur de champ; plus le diaphragme est ouvert, plus restreinte est la profondeur de champ.

De cette perspective, l'adaptation pour Barakat est un moyen qui sert le texte, le fait entendre, le met au cœur du dispositif de l'auteur, mais comme un moyen parmi d'autres pour engager une confrontation et une polyphonie des langages au sein d'un film qui devient caisse de résonance et art total; moyen pour le réalisateur de montrer qu'il est auteur par la mise en scène et non par l'histoire.

Acte de création, le cinéma de Barakat est un moyen d'écrire aussi souple et subtil que celui du langage écrit. Il ne s'agit plus de présenter ou d'illustrer une scène, mais une véritable écriture; il n'est donc plus question de donner à voir la réalité littéraire, mais de faire entendre la voix d'un auteur à travers la voix des personnages. C'est évidemment ce que Barakat excelle à nous démontrer à travers son

héroïne et sa voix douce qui se coïncide toujours avec la voix du courlis constituant un objet qui résiste.

"C'est ta voix, cher oiseau, qui resterait continuelle, rapide et lointaine"⁽³⁾.

C'est la parole vive qui s'oppose à l'écriture, le nœud chiasmatique entre l'ailleurs, l'altérité et soi-même.

"Et Ceci est ta voix, cher oiseau, qui s'approche peu à peu; m'envahit, à la fois, de sécurité, de quiétude et de tristesse, me renvoie au pur éveil, conscient de soi-même (...). Oui, ta voix éblouit mon oreille, mon cœur ainsi que mon âme"⁽⁴⁾

Donc, chez Barakat, c'est la voix qui parle en elle, et c'est la voix même qu'elle adresse aux autres, perçue comme unifiante.

D'autre part, l'œil de Barakat a enrichi la vision que nous avons des choses (angles, distances de prise de vue). Il essaye de montrer comment, à travers une nouvelle façon de voir, la vision des films a pu se lier, voire se rattacher à un travail d'écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction, ou d'intéférences dans le traitement du texte même.

⁽³⁾ "وهذا نداؤك أيها الطائر العزيز ما زال مستقلاً، سريعاً، بعيداً".

⁽⁴⁾ "وهذا صوتك أيها الطائر العزيز يدنو مني شيئاً فشيئاً فيملؤني أمناً وهدوءاً وحنناً معاً، إنه يردني إلى اليقظة الخالصة التي تشعني بنفسي (.....) نعم إن صوتك يملأ أذني، وأنه يملأ قلبي، وأنه ليغمر نفسي".

En effet, le passage de l'écriture au cinéma est intéressant à observer, dans la mesure où cette écriture travaillait beaucoup sur l'indétermination, l'implicite et l'inachèvement, sur le pouvoir de résonance de mots et leurs effets sur un lecteur qui ne cesse de poser des questions, de faire des commentaires.

Passant à la réalisation, Barakat ait fini par adopter un certain nombre de dispositions propres à restituer aux images leur pouvoir de séduction, tout en maintenant le texte au commandement de la représentation. Nombreux sont les exemples; C'est le cas du montage, technique utilisée par Barakat, qui consiste à l'assemblage des séquences, élaborant du rythme.

Pour lui, les images ne peuvent séduire, dérouter, capter l'attention et présentifier, qu'en présence d'une tension dynamique entre elles et le texte; qui met à distance un récit au passé, créant une sorte de perspective temporelle et de nostalgie. Il excelle à jouer énormément, non seulement sur la compression, la condensation, mais aussi sur les connotations et résonances, tout un réalisme qui dirait tout.

À cet égard, on pourrait donc affirmer que l'adaptation de Barakat est une existence qui peut se passer des mots. On comprend sans paroles, par l'expression des acteurs qui sautent aux yeux, par le plan fixe de la caméra qui parle toute seule. C'est cette confrontation entre réalité et fiction: examinons par exemple, la scène finale: la tentation de tuer le héros est la preuve que l'image restitue une richesse comparable à celle de la vie et que celle-ci est impossible à réduire en mots, sinon, au moment où la vie s'épuise. L'originalité de Barakat n'est plus dans la mise en scène, d'illustrer ou de présenter une scène, mais

une véritable écriture, dans la mesure qu'il écrit avec la caméra comme l'écrivain avec le stylo.

Quelle que soit la force du scénario quel que soit le prestige de la littérature, quelque chose se découvre à l'écran que rien dans le scénario ne pouvait laisser prévoir, que rien dans la littérature n'était capable de pressentir, mais que la mécanique de la caméra a enregistré. Examinons le "panoramique horizontal" utilisé souvent par Barakat pour découvrir un très large panorama qui n'entre pas dans le cadre fixe de la caméra tel le paysage, la nature, la poursuite des personnages ou des véhicules en mouvement, c'est ce qu'on appelle le recadrage, où la caméra se déplace dans un espace large.

Barakat s'est efforcé donc, de produire du roman qu'il adaptait une exécution satisfaisante pour le public, en traitant le texte comme un ensemble de prescriptions à suivre le plus exactement possible.

Sur un autre registre, il insiste sur sa volonté de s'écarter du modèle, ou encore le traitement très relâché qu'il peut faire de l'intrigue d'où l'importance du décalage entre le texte d'origine et l'image d'arrivée qui constitue la force du film. On assiste là à une sorte d'anachronisme dans l'image: ce que l'on voit à l'écran n'est pas au présent, mais au passé de la narration; (le village natale, les souvenirs, la vie) de sorte que l'espace impose une distance temporelle, un écart qui dépasse les cadres de la vie ordinaire vers l'aspiration à une élévation à tous les niveaux, une quête, un champ de bataille toujours gagnant, une recreation, une rénovation et une renaissance de l'œuvre. Le film est une traversée des images, des tableaux, des représentations, vers une refondation des liens entre les corps. Loin de s'abimer dans

une image du souvenir, il use des prestiges et de la méditation du cinéma pour réunir et consoler les amants: la scène de la rencontre avec toute son ampleur⁽⁵⁾.

"Que vois-je et que puis-je entendre et que puis-je trouver? Voilà mon seigneur entre mes mains, me caresse, ensuite me supplie en toute faiblesse".

C'est toujours la projection des voix, leur inscription dans le monde, mais sous une nouvelle portée, tout en réinventant une propre esthétique, créative.

D'autre part, si nous examinons de plus près la focalisation sur l'image⁽⁶⁾ dans la dernière scène, nous verrons qu'elle présente un cas extrême en ce que la photographie (agrandie et recadrée) permet de cerner, dans le cadre, quelque chose dont la chorégraphie des figurants indiquait seulement l'existence dans la réalité cinématographique, sans pour autant la rendre visible. Ex: le tireur et le corps du héros Ahmed Mazhar, qui ne seront jamais représentés directement (le roman raconte une histoire invisible à l'image). La tâche de Barakat est d'expliquer quelque chose qui n'appartient ni au texte, ni aux images, de sorte que l'assortiment des voix et des corps perde son efficacité expressive normale, perde autrement dit, son invisibilité, pour se donner à

(5) "ماذا أرى وماذا أسمع؟ وماذا أجد؟ هذا سيدي سائلاً بين يدي يتلطف ويتفرق ثم يستضعف ويستجدي".

(6) Technique très associée à la technique de la "mise au point": c'est le fait de fixer le regard sur des objets situés à des profondeurs de champ différentes; soit sur un objet très rapproché, soit sur un autre très éloigné, mais successivement.

entendre selon des effets imprévisibles. Là, intervient ce que l'on appelle la voix narrative telle qu'on peut l'entendre à travers l'art de Barakat, autrement dit, la place même de la voix, telle qu'elle constitue une issue de soi. C'est-à-dire de toutes les voix qui se sont levées à travers le texte de Taha Hussein, la voix chez Barakat est la voix éperdue de l'individu, la voix qui demeure une entité à toujours chercher et interroger; c'est la voix unifiante, insaisissable, constituant un lien invisible avec l'autre qui parle à travers l'énonciateur.

D'autre part, l'enjeu de l'adaptation chez Barakat, n'est pas de se contenter de puiser une histoire, mais de prendre en charge, par les moyens du cinéma, quelque chose qui a attiré à la littérature. La scène finale propose un langage et une dimension directement cinématographiques. Entre le son du courlis et la voix de Faten Hamama et ce que cela fait surgir, c'est ce que l'on appelle "le texte imageant". C'est le passage d'une structure (celle du langage écrit, avec ses propres signes et ses propres effets) à une autre structure (celle du film, avec ses propres moyens signifiants, polyphoniques, multiples et différents), dans leur potentialité signifiante, de ceux de la littérature. Pour autant, Barakat sait, que l'adaptation est, avant tout, affaire de mise en scène, dans les choix des acteurs certes, mais bien au delà, dans la manière d'utiliser les instruments signifiants qu'il a à sa disposition. En observant de plus près la séquence au cours de laquelle Amna se détache de son apparence "glaciale" vers une sensualité immédiate,

(une invention de Barakat), on remarque que le style change abruptement⁽⁷⁾.

"Puis, notre conversation s'est interrompue, il ne disait rien, moi non plus...la chambre était immensément envahit d'un silence terrible dans lequel nous nous sommes noyés aussi éveillés qu'un dormeur noyé, dans un sommeil privé de rêves".

Jusqu'alors, nous avons une succession de plans fixes avec des cadres moyens ou larges ponctués de dialogues, souvent truculents, hâchés.

Barakat offre à son spectateur une grande variété de zooms (lents, rapides, courts, longs) permettant d'ajuster la distance focale et de passer d'un plan vers un autre; visant à attirer l'attention du public.

La musique à la fois légère et théâtrale vient accentuer cet effet de rupture et, au changement de ton, répond Ahmed Mazhar (le héros) dans un autre sens. Un cadre fixe montrera, en plan plus serré, la rencontre de deux corps, tandis que la musique change de motif. Mais ce n'est que quelques minutes plus tard que nous verrons, au détour d'un regard adressé par la jeune fille à l'ingénieur, où se situe réellement le désir d'Amna, au delà de cette mise en scène, marquant ses premiers pas dans le champ du désir qui l'habite soudainement.

⁽⁷⁾ "ثم انقطع الحديث بيننا فلم يقل شيئاً ولم أقل شيئاً، وأطبق على الغرفة صمت هائل رهيب غرقنا فيه يقظين كما يعرف النائم في نوم برئ من الأحلام".

Cadre, mouvement de caméra, montage, musique, que Barakat met en œuvre pour exprimer ce premier contact hésitant du personnage d'Amna dans son nouveau monde inconnu qui s'est éveillé en elle.

Tout en restant fidèle au roman de Taha Hussein, Barakat joue sur le pouvoir signifiant des images de la nature en mouvement et nous permet de percevoir son évolution tout au long du récit, en montrant son héroïne s'enfonçant dans la quête éperdue de son propre désir.

Dans un silence et une solitude profonds, elle a trouvé la force de continuer, en éprouvant une sensation d'harmonie, une certaine fusion avec la nature la recharge, lui procurait un sentiment de force, d'accomplissement. Tout cela, et grâce à l'art créatif de Barakat, peut réhausser l'émotion d'une scène sans dialogue.

Sur un autre registre, on mesure combien à travers la caméra de Barakat, la transposition des lieux va lui permettre, de se libérer de tout un fatras contextuel, historique, sociologique et psychologique qui n'intéresse pas son cinéma. La maison de "Al mohandes" devient ainsi le décor parfait qui la relie au spectateur. À travers le film, Barakat explique comment le cinéma peut inventer, avec des éléments des décor, des formes visuelles et sonores adéquates qui renvoient à des styles littéraires affirmés.

En effet, le passage de l'écrit à l'image et au son, change fondamentalement la perception et nécessite des transpositions et des transformations, comme nous l'avons démontré. Là, intervient le rôle de la transition excellemment présenté dans l'adaptation de Barakat, marquant de brusques éllipses dans l'espace et dans le temps. Ses séquences commencent et finissent souvent par un fondu enchaîné: Il

superpose une nouvelle image sur une autre plus ancienne, intensifiant progressivement la nouvelle image jusqu' à ce que l'ancienne disparaisse (technique fréquemment utilisée dans ce film), permettant de passer d'un plan à un autre de façon particulière.

Plutôt qu'une simple adaptation, plutôt qu'un lieu de rencontres parfois conflictuelles, mais souvent fécondes, on se situe avec le film dans le cas d'une transposition d'art d'une adaptation à l'époque, qui passe obligatoirement par un transfert historico-culturel.

Adapter "*L'Appel du courlis*" au cinéma, permet de mettre en scène la condition faite aux femmes dans une société patriarcale ainsi que le destin malheureux d'une femme, et à travers elle, celui de toute femme. On a trop souvent vu en Barakat un simple artisan, un impeccable cinéaste de genre plus qu'un créateur à la personnalité affirmée. Barakat a réussi d'illustrer, à travers son adaptation, combien le lieu voit son sens fluctuer dans la vie de ses héroïnes, au gré des changements spatio-temporels. À travers sa caméra, Il a essayé de faire ressortir une héroïne qui dépasse les traditions. À travers son adaptation, il a choisi une héroïne qui reflète une expérience libératrice quand elle relève un défi personnel, passant de la figure abstraite du roman vers une image profondément concrète, sous l'effet d'une caméra, une tentative consciente de franchir les limites.

Espérons avoir pu montrer comment avec les moyens et techniques dont Barakat dispose, l'art cinématographique parvient à produire des effets dont l'ampleur est du même ordre que celle de la littérature. L'étude de cette adaptation nous permet ainsi, en comparant le récit original (1934), le scénario et le film (1959), autrement dit, le

texte-source et son adaptation filmique, de mieux comprendre la spécificité du langage cinématographique, avec les éléments du décor, des formes visuelles et sonores.

Pour Barakat, l'écran cinématographique est une vision à une conscience organisatrice. Ce qui est tout à fait fascinant, c'est que l'inspiration cinématographique ouvre de nouvelles possibilités à la littérature mais aussi de nouvelles catégories critiques: entre narration, description et analyse de l'image.

Au terme de notre étude, espérons avoir bien pu atteindre notre but visé, à travers notre modeste choix d'un angle de vision bien précis et c'est au lecteur de découvrir, d'autres aspects encore cachés dans les plis de cette adaptation.

Références et Bibliographie:

- 1- Bachelard (Gaston): *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.
- 2- Bertholot (Francis): *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, imprimé en France, février, 2001.
- 3- Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal: *L'univers du roman*, PUF, Paris, Coll. "Littérature modernes", 1979.
- 4- Fromm (Erich): *Le langage oublié*, Editions Payot, Avril, 2002.
- 5- Hussein (Taha): *L'appel du Courlis*, Editions l'Organisme Egyptien du livre, le Caire, 1934.
- 6- Kristeva (Julia): *Le langage, cet inconnu, une-initiation à la linguistique*, seuil, Paris, 1981.
- 7- Wadi (Taha), *l'image de la femme dans le roman contemporain*, Dar AL Maaref, 1994.
طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ١٩٩٤ .
- 8- Al Ghazali (Mohamed), *les affaires de la femme entre les traditions stagnantes et étrangères* Dar Al Sherouk, 2012.
محمد الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، دار الشروق، ٢٠١٢ .
- 9- Farid (Samir), *Introduction à la littérature arabe*, Editions de l'organisme Egyptien du livre, le caire, 2001.
سمير فريد، مدخل إلى الأدب العربي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١ .
- 10- -----, *Les auteurs Égyptiens et le Cinéma*, Editions de l'Organisme Egyptien du livre, le caire 1999.
أدباء مصر والسينما، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ .
- 11- Kassem (Mahmoud),
الاقتباس في السينما المصرية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠ .
- 12- Maharam (Mostafa), *le cinéma et les arts*, L'organisme égyptien du Livre, 2001.

مصطفى كرم، السينما والفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

13- Tawfik (Raouf) *le cinéma de la femme, l'organisme égyptien du livre*, 1999.

رؤوف توفيق، سينما المرأة والهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

Articles:

- *Al-Messnawi (Mostafa) Histoire du cinéma arabe.*

مصطفى المسناوي، تاريخ السينما العربية (مداخل لفهم والتفسير، مركز دراسات الوحدة العربية، تونس، ديسمبر، ٢٠١٣).

- *Bakri (Mohamed), Histoire du cinéma Égyptien. موقع اللغة والثقافة العربية*, November, 2010.

- *Farid (Samir), Naissance et développement du cinéma égyptien (1922-1970), traduit de l'arabe par Tabar Chériàa et paru dans la revue écran, n°15, mai 1973, sous le titre les six générations du cinéma égyptien.*

- *Lecat (Bernard), À la découverte du cinéma égyptien, 1996-1997.*

Liens Internet:

- <http://www.ahram.org.eg/weekly/1999/462/dinéma.htm>.

- www.el.ahram.hebdo.org.eg.

- <http://www.dilap.com/cinema-arabe/cinema-arabe-egyptien/histoire-cinema-egyptien.htm>.

Filmographie:

- دعاء الكروان ١٩٥٩.
- الحرام ١٩٦٥.
- في بيتنا رجل ١٩٦٤.
- حسن ونعيمة ١٩٥٩.
- عفريته هانم ١٩٤٩.
- الباب المفتوح ١٩٦٣.
- أمير الانتقام ١٩٥١.
- أفواه وأرانب ١٩٧٧.
- أيام وليالي ١٩٥٥.
- لحن الخلود ١٩٥٢.
- سفير برك ١٩٦٧.
- ليلة القبض على فاطمة ١٩٨٤.
- موعد غرام ١٩٥٦.
- حبيب العمر ١٩٤٧.
- بنات اليوم ١٩٥٧.
- القلب له واحد ١٩٥٧.
- أمير الدهاء ١٩٦٤.
- شاطئ الغرام ١٩٥٠.
- الحب الكبير ١٩٦٩.
- ارحم دموعي ١٩٥٤.
- دائماً معاك ١٩٥٤.
- امرأة سيئة السمعة ١٩٧٣.
- الحب الضائع ١٩٧٠.
- حبيبي ١٩٧٥.