

Transcr(é)ation



Entretien avec le cinéaste égyptien Khairy Beshara sur Le Collier et le bracelet (1986)

An Interview with Egyptian Filmmaker Khairy Beshara Regarding his Adaptation of Le Collier et le bracelet (1986)

Maroua Médini

Volume 1, Number 1, 2022

L'Adaptation cinématographique - Approches théoriques
Film Adaptation - Theoretical approaches

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110950ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15041>

[See table of contents](#)

Article abstract

Relying on the expressive power of polysemic cinematographic language and on his own experience in the field of documentary as well as the cinematic references that have shaped his conception of cinema, Khairy Beshara has managed to capture the soul of Yahya Tahar Abdallah's work while imbuing it with his own aesthetic and ideological vision. He has thus succeeded in striking a balance between reinvention and fidelity. We had the opportunity to meet him and to talk about the key moments that allowed his film adaptation project to see the light of day.

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Médini, M. (2022). Entretien avec le cinéaste égyptien Khairy Beshara sur Le Collier et le bracelet (1986). *Transcr(é)ation*, 1(1), 1–9.
<https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.15041>

© Maroua Médini, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Entretien avec le cinéaste égyptien Khairy Beshara sur *Le Collier et le bracelet* (1986)

MAROUA MEDINI

L'Ecole Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma de Gammarth (ESAC), Tunisie

RÉSUMÉ

En s'appuyant sur la force expressive du langage cinématographique polysémique et en puisant dans son expérience dans le domaine des documentaires ainsi que dans les références cinématographiques qui ont façonné sa conception du cinéma, Khairy Beshara a su capter l'âme de l'œuvre de Yahya Tahar Abdallah tout en l'imprégnant de sa vision esthétique et idéologique. Il a réussi ainsi à trouver la juste mesure entre la réinvention et la fidélité. Nous avons eu la chance de le rencontrer et de parler avec lui des points et des moments clés qui ont permis à son projet d'adaptation cinématographique de voir le jour.

Mots clés : *Adaptation littéraire · cinéma Egyptien · réinvention*

Introduction

Considérant l'adaptation comme un modèle de transfert culturel (Serceau, 1999)¹, le cinéma égyptien, depuis ses débuts, a toujours pu compter sur la littérature pour se réinventer malgré la turbulence de son contexte géopolitique. Cependant, durant les années 1980 et malgré les affinités esthétiques et politiques entre les nouveaux visages de la littérature réaliste en Egypte et les cinéastes issus du Groupe du Nouveau Cinéma apparu à ce moment, la littérature a perdu son emprise sur le cinéma égyptien (Mobarack, El Kachab, 2021)².

A l'opposé d'une grande majorité de films commerciaux parus à cette époque et de ses propres films, datant des années 1990 et basés sur un savant mélange d'humour populaire et de comédie musicale, le cinéaste Khairy Beshara renoue avec la tradition de l'adaptation en Egypte et signe, en 1986, l'une des adaptations cinématographiques majeures de la décennie avec *Le collier et le bracelet*. Saluée par la critique, cette adaptation de l'œuvre de Yahya Tahar Abdallah est une métaphore poétique et crue mettant en avant les destins tragiques de trois générations d'hommes et de femmes (entre 1933 et 1953) vivant dans le village d'El Karnak, situé entre deux rives à l'image d'un pays entier qui oscille entre El Machreq et El Maghreb, et qui, durant les années 80, subit de plein fouet les profondes mutations économiques, sociales et politiques³.

Khairy Beshara est considéré comme l'un des leaders du mouvement des cinéastes militant pour le renouveau du cinéma égyptien. Faisant partie de cette génération touchée de près par les bouleversements politiques⁴, sociaux et économiques de son pays, et après avoir suivi ses études dans le domaine du cinéma en Egypte et en Pologne, il se fait remarquer grâce à une série de documentaires⁵. S'inscrivant dans le courant réaliste et dans la filiation des

¹ Serceau, Michel. 1999. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Paris : CEFAL.

² Mobarack, Salma., et El Khachab, Walid. 2021. « L'adaptation au cinéma égyptien : enjeux théoriques et historiques », *Revue Regards*, p. 13-21.

³ Le pays souffre à l'époque d'un système économique et sociopolitique enrayé : conséquences de la défaite de 1967, mort du président Gamel Abdennasser, changement du régime politique, mise en place d'une politique de néolibéralisme sauvage, corruption, renversement de la pyramide sociale, immigration accrue notamment vers les pays du Golfe, chômage, perte de repères, problèmes identitaires, etc.

⁴ Les quatre guerres, de celle du Yémen (1962-1967) à celle d'octobre 1973,

⁵ A savoir : *Chasseur de chars* (1974), *Médecin rural* (1975), *La mouette* (1976), *Illumination* (1977), *Dépasser le désespoir* (1980) et *Les Arts Plastiques au Qatar* (1982).

pionniers dans ce domaine⁶, il a su réinventer les codes du réalisme et apporter une nouvelle touche de modernité au septième art égyptien grâce à une dizaine de films innovants, poignants et résolument modernes⁷.

M.M : *Votre film Le Collier et le bracelet (1986) est une expérience à part dans l'histoire du cinéma égyptien et dans votre filmographie. Pourquoi avez-vous envisagé cette adaptation cinématographique au moment précis où le contexte sociopolitique du pays (l'Égypte des années 1980) était particulièrement sensible et délicat (néolibéralisme sauvage, renversement de la pyramide sociale, problèmes identitaires, immigration à son apogée, etc.) ?*

K.B : J'ai eu la chance de pouvoir lire l'œuvre de Yahya Tahar Abdallah dès sa première publication, autrement dit durant l'année 1975 – au plus tard, au début de l'année 1976. A ce moment, je préparais déjà mon premier long-métrage *Destins sanglants* et, comme j'ai l'âme d'un réalisateur de documentaire, je faisais des recherches poussées pour comprendre l'univers dans lequel j'allais m'immerger. L'action du récit de mon premier film se déroulait au village d'El Karnak, ce même village décrit merveilleusement bien, grâce à tous ses détails, à toutes ses caractéristiques culturelles, historiques, individuelles, ses soucis, ses dualités, son espace/temps presque figé, ses espoirs perdus ou retrouvés, et cette atmosphère unique au sein de l'œuvre *Le Collier et le bracelet*. Cette dernière m'a permis de m'imprégner de l'âme du lieu et j'ai ainsi tiré profit de l'imaginaire de Yahya Taher Abdallah pour pouvoir incarner le récit de mon premier film.

Quand j'ai lu le roman pour la première fois, j'ai espéré pouvoir en faire mon premier film. C'était mon rêve à l'époque. J'avais l'impression d'avoir enfin trouvé ce que je cherchais depuis si longtemps. Certes, je n'ai pas complètement pu réaliser ce rêve puisqu'il n'est que le troisième film au sein de ma filmographie mais je n'ai pas abandonné mon projet. J'ai commencé par travailler seul sur le scénario. J'ai par la suite eu la chance de rencontrer Dr Yahya Azmi qui rentrait, à l'époque, de Moscou après avoir obtenu un doctorat en études cinématographiques⁸ et je lui ai proposé de travailler avec moi sur ce projet. Ayant beaucoup aimé le roman lui aussi, il a accepté, et nous nous sommes

⁶ Kamel Selim, Youssef Chahine, Salah Abu Seif et Kamal El Sheikh.

⁷ A savoir : *Destins sanglants* (1982), *La Maison flottante numéro 70* (1982), *Le Collier et le bracelet* (1986), *Jour doux... Jour amer* (1988), *Crabe (Kaborya)* (1990), *Désir sauvage* (1991), *Ice cream à Glim* (1992), *Amérique Abracadabra (Amrica ShikaBika)* (1993), *La Guerre des fraises* (1993), *Panneau de signalisation* (1995), *Coquille de noix (Quishr el Bondok)* (1995), *Une Nuit sur la lune* (2008) et *Moondog* (2012).

⁸ Dr Azmi avait comme domaine de spécialisation le temps au cinéma.

penchés ensemble sur la rédaction du scénario et des dialogues. Notre première version était rédigée en arabe littéraire mais nous voulions qu'une troisième personne la reformule en utilisant le dialecte utilisé par les villageois de la région d'El Karnak afin d'être ainsi plus proche de l'âme du récit et du lieu. Pour atteindre cet objectif, j'ai choisi le poète égyptien Abderrahman El Abnoudi (ami de longue date de l'écrivain disparu soudainement et tragiquement à cette époque) qui a réécrit les dialogues tout en respectant le sens et la répartition entre les scènes et les personnages préalablement établis avec Azmi.

Mon premier film, qui a été achevé en 1976, n'a vu le jour qu'au début des années 1980 à cause de problèmes rencontrés au niveau de la production mais, tout au long de cette période, je n'ai pas cessé de faire avancer mon projet d'adaptation cinématographique et de solliciter l'aide et la contribution de plusieurs producteurs et acteurs. Cependant, tout le monde était unanime : mon adaptation était perçue comme triste et obscure. Même le producteur, fervent adepte de la nouveauté, Hussein El Kalla (qui a travaillé auparavant avec le cinéaste Youssef Chahine), le pensait mais contrairement aux autres, il a accepté de porter avec moi, à bout de bras, ce projet pour qu'il puisse enfin voir le jour. Et à partir de là, nous sommes passés par plusieurs étapes et expériences intéressantes et, avec du recul, utiles pour la mise en avant de cette adaptation sur le grand écran. A titre d'exemple, en termes de casting et de choix des acteurs, la grande actrice égyptienne Youssra était pressentie pour les rôles féminins principaux (la mère Fahima et sa fille Farhana), c'est pourquoi je me suis rendu au studio El Ahram où elle tournait à l'époque pour savoir ce qu'elle pensait du scénario et si elle envisagerait de participer à ce projet. Elle m'a expliqué alors qu'elle ne se voyait pas dans ces rôles et a tenu à me présenter son amie, l'actrice Sherihan, très connue à l'époque (jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs) en Egypte et dans le monde arabe pour ses performances dans le domaine de la comédie, de la danse et du chant au sein de séries ramadanesques très populaires (*El Fawazir*). L'ayant vue pour la première fois au naturel sans les artifices qu'elle devait arborer au sein de ces séries (maquillage, tenues sophistiquées) et étant moi-même issu du courant du cinéma réaliste, j'ai trouvé qu'elle incarnait parfaitement ces deux personnages. Et c'est ainsi que j'ai pu trouver mes deux rôles féminins principaux.

Cette adaptation m'a pris finalement une dizaine d'années pour en venir à bout. C'était ma cause et mon objectif ultimes.

M.M : *Comment concevez-vous votre choix de l'adaptation de l'œuvre du jeune écrivain qu'était Yahya Tahar Abdallah ? Était-ce une pure coïncidence ou, au contraire, une volonté de rébellion de votre part sur la génération des pères fondateurs du réalisme en Egypte (comme, par exemple, le cinéaste Salah Abu Seif qui s'est basé essentiellement sur l'adaptation des romans du grand écrivain connu Naguib Mahfouz) ?*

K.B : Non, ce n'était pas une coïncidence. Quand j'étais adolescent, j'étais un fervent adepte de théâtre, de romans et de littérature. J'allais spécialement à El Azbakieh pour acheter de vieux livres de toutes sortes avec mon modeste argent de poche. Aussi, il y avait le Club Noubi Public, situé à proximité de la place Tahrir (au Caire), qui organisait des activités culturelles riches et diversifiées et c'est là-bas que j'ai eu la chance de côtoyer trois futurs amis (à savoir Abderrahman El Abnoudi, Yahya Tahar Abdallah et Amal Donquol), qui étaient originaires du Louxor et de Quéna. J'étais fasciné par leurs tenues vestimentaires différentes et simples en même temps (tenues blanches, manches retroussées, inspirées du patrimoine culturel de leurs régions d'origine), par leur style qui ressemble à celui des jeunes Français des années 1968-1969 et par leur esprit libre, vif et rebelle. Je connaissais donc Yahya Tahar Abdallah avant même d'avoir envisagé l'adaptation de son roman. Je suivais également toutes les œuvres et tous les récits différents et innovants. Certes, durant mon cursus académique en Egypte, j'ai eu l'opportunité de lire les romans des leaders dans le domaine du réalisme littéraire tels que Naguib Mahfouz ou Youssef Idriss mais je cherchais, en parallèle, des voix qui ressemblaient aux nôtres, à la mienne et à celle de ma génération, et qui pouvaient exprimer de façon plus authentique notre vécu, nos besoins, nos soucis et nos espoirs.

M.M : *Comment concevez-vous le processus de l'adaptation cinématographique ? A titre d'exemple, quelle place accordez-vous durant la mise en place de ce type de projet à la question de la fidélité au texte littéraire initial ?*

K.B : Je pense qu'un film et qu'un roman représentent deux œuvres et deux langages à part entière, complètement distincts. Ainsi, quand je lis le roman, je suis seul bien qu'il existe une certaine catégorie de personnes qui aiment lire un roman devant d'autres personnes – c'était d'ailleurs le cas de Yahya Tahar Abdallah qui apprenait ses textes par cœur pour pouvoir partager son amour de la littérature avec ses compagnons du jour⁹ - mais cette manière de lire reste bien évidemment une exception. Lire est généralement un acte solitaire et ce, quel que soit l'endroit où l'on se trouve. Le film nécessite, quant à lui, le

⁹Au café Reesh notamment.

rassemblement de personnes qui ne se connaissent pas dans une même salle obscure où, durant une heure et demie voire deux, ils vont partager cette expérience ainsi que leurs ressentis. Le livre permet de faire travailler librement l'imaginaire du lecteur tandis qu'un film impose généralement l'imaginaire du réalisateur, même si le public peut s'identifier et projeter ses propres expériences, son vécu et ses ressentis sur le film. Toutes ces différences et aspects doivent être considérés et intégrés lorsque l'on envisage la question de l'adaptation cinématographique.

M.M : *Comment avez-vous, par conséquent, envisagé concrètement la différence entre le texte littéraire de départ et votre scénario et comment avez-vous imprégné l'œuvre de Yahya Tahar Abdallah de votre propre empreinte ?*

K.B : C'est grâce à la proposition de Yahya Azmi (à savoir, intégrer une deuxième nouvelle de l'auteur, intitulée *La Montagne du Sheikh Moussa*) qu'on a pu ensemble étoffer le récit de départ. Cette idée était pour moi fort intéressante puisque je ne voulais pas faire une adaptation à la lettre ou me limiter à filmer le roman. J'avais envie de créer un univers qui me correspondait et, dans cet univers, j'ai pensé à inclure un espace ou une âme commune à Abdallah et à moi-même. Je suis convaincu qu'un réalisateur ne peut être réduit à la technique ou à sa technicité. La force d'un réalisateur c'est le supplément d'âme qu'il arrive à insuffler à son film. A titre d'exemple, en visionnant le film *Le Parrain* (1972) de Francis Ford Coppola, vous allez vous rendre compte que cette œuvre ne met certainement pas en avant des mouvements de caméras exceptionnels (angle, jeu, etc.) et que le réalisateur n'est pas là pour vous impressionner avec sa technicité hors du commun, mais qu'il arrive à créer une âme et un univers particuliers qui vous permettent de plonger dans le récit. C'est, à mon avis, le pivot principal de ce type de jeu ou d'exercice, si je peux appeler cela ainsi.

Aussi, dans le processus créatif, il y a forcément deux dimensions : consciente et inconsciente. Alors oui, bien évidemment la dimension consciente est importante mais, en ce qui me concerne, c'est la dimension inconsciente qui opère le plus. Pour ma part, j'accorde une place considérable à la phase d'exploration et de recherches poussées que j'effectue pour m'imprégner de mon univers, de mes personnages, mais je ne fais pas partie de ces réalisateurs qui font le découpage plan par plan avant le tournage. Moi, j'improvise. Mes films donnent cette impression qu'ils ont été pensés au millimètre près mais ce n'est pas vrai du tout. En réalité, je suis tellement habité par mon récit, par mon film, par mon univers, par mes personnages, que tous les détails dont j'ai besoin au moment de tourner me viennent spontanément, à une vitesse étonnante. C'est

pourquoi le moment le plus important pour moi durant un film (qu'il s'agisse d'une adaptation ou non) est celui où je suis seul sur le lieu du tournage, avant l'arrivée de l'équipe, pour pouvoir explorer tous ses détails et en être complètement imprégné.

M.M : *En visionnant votre adaptation Le Collier et le bracelet, j'ai eu l'impression qu'elle avait été pensée comme une partition de musique. Le rythme, les dialogues écrits par le poète El Abnoudi ou encore le parti pris de la répétition comme si c'était le refrain d'une chanson se répétant à l'infini (dans le but de mettre en avant la stagnation des protagonistes et le fardeau générationnel) imprègnent votre film d'une musicalité et d'une poésie remarquables. Est-ce que cette impression reflète votre expérience dans ce film ?*

K.B : En réalité, durant mes études cinématographiques en Egypte, nous avons longtemps étudié l'esthétique du cinéma muet. D'ailleurs, la plupart des théories esthétiques ont été rédigées en se basant sur les films muets. Il y avait donc toujours cette relation entre l'image (le centre du film) et la musique. Eisenstein, par exemple, utilisait l'image avec cette perception musicale mais c'est toujours plus évident au niveau des films muets. Comme je suis passionné par le cinéma, toutes ces théories que j'ai intégrées durant mes études ont été mises en avant d'une façon inconsciente dans mes films et, parfois, consciemment. Par exemple, le plan de la petite fille qui court se répète à l'identique dans ce film, et à plusieurs reprises, comme si c'était vraiment de la musique.

M.M : *Avez-vous pensé à l'accueil du public pour ce type de projet ? Est-ce que vous estimez qu'une telle adaptation a su trouver son public ?*

K.B : Ce genre d'expériences filmiques peut échouer complètement. Auprès du public, mon adaptation cinématographique de l'œuvre de Yahya Tahar Abdallah a eu un succès moyen sans vraiment échouer. Mais cette adaptation ne peut pas être comparée, d'un point de vue rentabilité, aux films beaucoup plus commerciaux portés par les stars incontestées de l'époque comme Adel Imam ou Nadia El Guendy. L'avantage de ce genre de film à la qualité artistique indéniable est qu'ils permettent aux producteurs de monter et de vendre des projets beaucoup plus commerciaux. Le seul film qui n'appartient pas vraiment à la catégorie des films commerciaux, pourtant doté d'une qualité esthétique et artistique indéniables et qui a rencontré un succès commercial fulgurant à l'époque est *El Kit Kat* (1991) de Daoued Abdel Essayed.

M.M : *Comment avez-vous pensé et créé l'univers si particulier de cette adaptation ? Peut-on supposer, par exemple, que l'esthétique unique du cinéaste Shadi Abdessalam dans son film La Momie (1969), considéré comme l'un des chefs-d'œuvre classiques du cinéma égyptien, faisait partie de vos sources d'inspiration tout au long de la mise en œuvre de ce projet d'adaptation ?*

K.B : Non, il n'y a pas de relation. Cependant, je dois mentionner un point important à ce sujet. J'ai écrit une fois un article sur un film polonais intitulé *Mère Jeanne des anges* (1961) réalisé par Jerzy Kawalerowicz. Ce film plonge le public dans un univers particulier dont le rythme, l'esthétique, les effets sonores si judicieusement utilisés pour mettre en valeur les moindres détails (frottement des vêtements sur le sol par exemple) intriguent, étonnent et interpellent par la qualité, le soin et la recherche que le réalisateur leur a accordés. C'est ce même réalisateur qui a ensuite fait *Le Pharaon* (1966), durant lequel Shadi Abdessalam a travaillé comme consultant avant de passer à la réalisation. Shadi Abdessalam a été fortement influencé et inspiré par Jerzy Kawalerowicz.

Pour ma part, j'ai effectué, après mon cursus universitaire en Egypte, des stages auprès de plusieurs réalisateurs professionnels en Pologne, ce qui a évidemment façonné ma vision cinématographique et la conception que je me fais de mon métier. Vous pouvez donc comprendre que je ne suis pas influencé par Shadi Abdessalam mais que nous avons plutôt les mêmes sources d'inspiration. En plus, quand j'étudiais le cinéma en Egypte (entre 1963 et 1967), j'ai côtoyé de près un cinéma nouveau et différent du modèle que présentait à l'époque Hollywood – à savoir la nouvelle vague française (Godard, Truffaut, Demi), le cinéma libre anglais, le nouveau cinéma tchèque, le néoréalisme italien (Fellini, De Sica), et je voulais justement adopter toutes ces nouvelles subtilités au niveau du langage cinématographique et faire des films différents, à l'image de ce cinéma innovant auquel j'ai été initié.

M.M : *Merci Monsieur Khairy Beshara pour tous ces éclaircissements au sujet de votre adaptation cinématographique.*

K.B : Merci à vous.

Biobibliographie de l'auteure

Titulaire d'un doctorat en sciences de gestion, Maroua Médini a enseigné pendant plusieurs années dans différentes universités tunisiennes. Elle poursuit ensuite des études doctorales dans le domaine de l'art et des sciences du cinéma et de l'audiovisuel. Ses recherches se concentrent sur le renouveau des formes narratives et des processus de production dans les cinémas tunisien et égyptien. Elle est l'auteure de plusieurs articles portant, entre autres, sur les nouvelles approches de la production cinématographique dans le cinéma tunisien post-révolution, sur le renouveau du cinéma indépendant tunisien, et sur l'adaptation littéraire et sa réinterprétation filmique dans le cinéma égyptien.