

## Sujets individuel et collectif de l'histoire : *L'Homme de Suez* littéraire et télévisé

Dahlia El Seguiny\*   
Université du Caire, Égypte  
dahlia.elseguiny@cu.edu.eg

Reçu: 30/10/2024,

Accepté: 30/05/2025,

Publié: 01/06/2025

### Individual and Collective Subjects of History: The Literary and Televised *L'Homme de Suez*

**ABSTRACT:** *In the cultural imaginaries of France, only the TV series L'Homme de Suez, based on the life of Lesseps, tells the story of the Suez Canal. The show is adapted for TV by Christian-Jaque (1983) and is based on a screenplay by Pierre Gaspard-Huit, author of the novel L'Homme de Suez. Le roman de Ferdinand de Lesseps (1984). In these fictional narratives, stands out a mythical image of Lesseps as a modern hero. According to Marc Ferro, cinema and television do not represent history but produce it. I analyze how the novel and the series are two facets of a simultaneous process of adaptation and production of history, in two different media: literature and television. Society "invents" its own version of history. I analyze the reenactment of the digging in the Suez site in the novel and the series and study the stakes of the production of the historical subject, particularly the dialectics of the individual subject (Lesseps) vs the collective one "the Egyptian peasants", both involved in the canal project. The TV series carries traces of the collective memory and feeds it as well. Guided by Edward Saïd's orientalism, the analysis of the metaphors used in both the novel and the series critiques the discourse of Western superiority. The study of the narrative techniques in both media shows how the Subject is produced through two simultaneous yet opposite strategies: the mythification of Lesseps, and the marginalization of the Egyptian peasants.*

**KEYWORDS :** Orientalism, De Lesseps, Suez canal, Adaptation, TV Series, Biographical Novel

**RÉSUMÉ :** *Dans les imaginaires culturels de la France, seul le roman L'Homme de Suez, inspiré de la biographie de Lesseps, met en récit l'histoire de la construction du canal de Suez. Ce mini-feuilleton télévisé est adapté par Christian-Jaque (1983) d'après un scénario de Pierre Gaspard-Huit lui-même l'auteur de L'Homme de Suez. Le roman de Ferdinand de Lesseps (1984). Sur le fond historique, se détache une image mythique de Lesseps, héros moderne. Nous analysons la reconstitution de l'histoire dans ces deux récits fictionnels, produits dans deux médiums différents. La mythification du sujet individuel (Lesseps) se développe à travers deux procédés narratifs : l'estompage et le gommage du sujet collectif (les ouvriers égyptiens). Cette réflexion s'appuie sur la critique de l'orientalisme développée par Edward Saïd et sur les travaux de Marc Ferro et Antoine de Baecque, pour qui le cinéma est considéré comme un « agent de l'histoire », le film comme l'un de ses « moteurs ». Ferro soutient qu'il ne s'agit pas de représenter l'histoire mais d'en produire une. En effet, le film est produit dans une société qui « invente » une version de l'histoire. En analysant l'image du chantier du canal dans le roman et le feuilleton, nous examinons la dialectique sujet individuel (Lesseps) vs sujet collectif (les paysans égyptiens), ayant construit le canal. Roman et feuilleton historiques portent les traces d'une mémoire collective, tout en alimentant cette dernière. L'analyse des métaphores utilisées dans les deux médiums permet de critiquer le discours sur la supériorité de l'Occident sur l'Orient.*

**MOTS-CLÉS :** Orientalisme, de Lesseps, Canal de Suez, adaptation, série télévisée, roman biographique

\* Auteur correspondant

## Introduction

L'épopée du Canal de Suez, considérée en Europe comme l'« œuvre de la France » (Ferro 1987, 57), et bien que traitée à plusieurs reprises par des peintres romantiques, est assez rare dans les imaginaires audiovisuels français. Seul *L'Homme de Suez*, mini-feuilleton<sup>1</sup> télévisé inspiré de la biographie de Ferdinand de Lesseps, met en récit l'histoire de la construction de ce canal. Coproduction franco-allemande, ce feuilleton historique est le fruit d'une coopération entre trois scénaristes et réalisateurs français. D'après un scénario de Pierre Gaspard-Huit (1917-2017) et Jacques Robert (1904-1994), ce feuilleton est adapté et réalisé par Christian Jacq et Jacques Robert en 1983. La première diffusion originale du feuilleton est lancée, le 4 décembre 1983, en Allemagne sur ZDF. Deux mois plus tard, Gaspard-Huit publie, en février 1984, son premier roman : *L'Homme de Suez. Le roman de Ferdinand de Lesseps*, avant la première diffusion du feuilleton en France sur TF1 le 3 mai 1984<sup>2</sup>.

La concomitance entre ces dates de sortie permet de présumer que les deux projets ont été concurremment préparés et réalisés. Gaspard-Huit étant à la fois l'auteur du roman et du scénario du feuilleton éponyme, nous ne saurions dire si nous avons affaire à une novélisation d'un scénario original, ou à une adaptation télévisuelle d'un scénario basé sur un roman (qui n'avait pas encore été publié).

Dans le roman et le feuilleton, sur une toile de fond marquée par des événements historiques se détache une image mythique de Lesseps (Guy Marchand), héros moderne. Toutefois, nous y relevons deux points principaux de dissemblance. *Le roman de Ferdinand de Lesseps* suit l'itinéraire de celui-ci depuis son arrivée, en 1832, à Alexandrie pour occuper le poste de vice-consul de France, jusqu'à l'inauguration du Canal de Suez en novembre et son mariage avec Hélène (Sophie Renoir). En revanche, le *biopic* télévisé ne retient de l'activité administrative et politique du diplomate que des événements liés au percement de l'isthme entre son arrivée à Alexandrie en 1832 et l'inauguration du Canal. D'un autre côté, le roman et le feuilleton se présentent comme des récits d'aventure et d'action plutôt que d'amour, même si l'histoire d'amour de Lesseps et Hélène occupe une place plus importante dans le roman que dans le feuilleton. En effet, dans ce *biopic* télévisé, la vie amoureuse du personnage historique ne constitue qu'un segment narratif éclairant le côté séducteur du protagoniste.

Le lecteur et le téléspectateur (français) se trouvent immergés dans une atmosphère orientaliste qui enveloppe ces deux récits fictionnels où les constructions narratives recyclent des métaphores couramment utilisées dans de nombreuses productions culturelles antérieures et contemporaines (Saïd 1980). Roman et feuilleton retracent la trajectoire individuelle de Lesseps produit comme « le » sujet par excellence, l'agent de la construction du canal de Suez.

*L'Homme de Suez*, roman et feuilleton français, traite une page de l'Histoire, celle du Canal de Suez, d'une façon problématique, du fait que celle-ci est produite et diffusée presque en simultané dans les deux médiums, devenus ainsi comme les deux faces de la même médaille. Cette situation assez inhabituelle fournit une perspective différente sur l'adaptation *stricto sensu* : selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Adaptation ou translation, médiation ou mutation, transécriture ou réécriture – l'afflux des termes désigne un embarras sur l'objet » dû à « la persistance d'une thématique » et « la variation du matériau » (Ropars-Wuilleumier In Gaudreault et Groensteen 1998, 131). Le terme « adapter », tel que défini par Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, est envisagé dans l'écart entre les systèmes sémiotiques, littéraire et cinématographique : « Adapter, c'est représenter tout en signifiant, et cette signification ne peut qu'être autre du fait de l'écart entre les contextes génétiques, entre les médiations, entre les systèmes modélisants » (Carcaud-Macaire et Clerc In Gaudreault et Groensteen, 1998, 151). Or, dans *L'Homme de Suez*, roman et feuilleton, l'efficacité sémiotique relève moins de l'écart entre deux « contextes génétiques » que de la

<sup>1</sup> Le « mini-feuilleton » est appelé aussi « feuilleton de prestige » par Benassi 2000, 60-61.

<sup>2</sup> La diffusion est programmée entre le 3 mai et le 7 juin 1984.

façon avec laquelle deux systèmes de modélisation différents produisent le mythe du personnage historique, Lesseps.

Ainsi, bien que nous privilégions l'usage du terme « adaptation », nous reconnaissons la pertinence de celui de « transécriture » tel qu'employé par André Gardies : « la transécriture est, dans son principe, de l'ordre du transport, transporter un texte d'un médium vers un autre » (Gardies In Gaudreault et Groensteen, 1998, 80). En effet, dans l'idée de transport, nous retenons le sens, aujourd'hui vieilli, d'une très forte émotion, car il nous semble que la version télévisuelle de *L'Homme de Suez*, en se fondant sur l'affect de l'image, multiplie l'efficacité du *Roman de Ferdinand de Lesseps* dans le processus de mythification du visionnaire français. Au vu de la simultanéité de la sortie du roman et du feuilleton, l'Histoire produite dans les deux médiums, scriptural et télévisuel, se trouve intensifiée par le concours mutuel de leurs systèmes sémiotiques respectifs, dont chacun « possède sa propre énergie communicationnelle », selon l'expression de Gaudreault et Marion (Gaudreault et Marion In Gaudreault et Groensteen, 1998, 46-47).

Dans notre réflexion sur le feuilleton biographique/historique, nous nous appuyons d'un côté sur des travaux portant sur l'histoire et le cinéma, et élaborés par Marc Ferro et Antoine de Baecque, et d'un autre côté sur la critique de l'orientalisme développée par Edward Saïd. Comme de Baecque, Ferro soutient que le cinéma est un « agent de l'histoire » (Ferro 1993, 19). Ferro soutient qu'il ne s'agit pas de représenter l'histoire mais de la produire, ou plus précisément d'en produire une. Il précise qu'« autant qu'un document, le film crée l'événement – qu'il vienne du cinéma ou de la télévision » (Ferro 1993, 13). Le film étant produit par une société, celle-ci « invente » sa propre version de l'histoire. De Baecque abonde dans ce sens et considère le film « comme l'un des moteurs de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle ; non seulement parce qu'il l'illustre, mais aussi parce qu'il est agent et métaphore des actions des hommes en société » (De Baecque 2008, 30). Sans perdre de vue la différence entre la réception de la fiction télévisée et le film de fiction, nous pensons que le feuilleton télévisé de fiction historique peut être étudié comme *objet* d'histoire, contribuant à la *fabrication* contemporaine d'une version du passé.

En nous focalisant sur la reconstitution du chantier des travaux dans le roman et le feuilleton, nous allons y étudier les enjeux de la production des *sujets* et examiner la dialectique entre le sujet *individuel* (Lesseps) et le sujet *collectif* (les paysans égyptiens), ayant œuvré à la construction du canal. Tout d'abord, il convient d'expliquer comment le film/feuilleton historique porte des traces de fragments ancrés dans la mémoire collective, tout en alimentant cette dernière. Ensuite, nous procéderons à une analyse de quelques exemples de métaphores utilisées dans les deux récits et convergeant toutes vers l'idée de la supériorité de l'Occident sur l'Orient. Enfin, nous nous pencherons sur l'analyse interdisciplinaire des procédés narratifs, propres à chacun des deux médiums, pour montrer comment le sujet est produit, en parallèle dans les deux médiums, à travers deux mouvements simultanés et opposés : la mythification de Lesseps, et la marginalisation des paysans égyptiens.

## La mémoire collective comme produit du médium audiovisuel

L'abondante littérature française consacrée à l'histoire du creusement du canal de Suez comprend des chroniques de presse, des ouvrages d'histoire (Taboulet 1973), des études politiques et économiques (Piquet 2009)<sup>3</sup>, des études techniques (Montel 1998), d'histoire de l'art (Braeuner 2019), des écrits littéraires, des tableaux de peinture, des lithographies. Toutefois, rares sont les produits culturels fournissant des données d'ordre social ou politique sur les ouvriers égyptiens mobilisés sur les chantiers de construction, ou les représentant comme individus ayant contribué à l'exécution du projet. Non seulement l'expérience vécue des ouvriers est réduite, mais les ouvriers sont eux-mêmes instrumentalisés dans un processus tendant à

---

<sup>3</sup> Piquet propose une lecture géostratégique de l'histoire du canal de Suez, depuis le début du percement de l'isthme jusqu'à la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle.

produire un discours de louange à Lesseps. C'est dans la lignée de ces productions culturelles que s'inscrit *L'Homme de Suez*, roman et feuilleton.

Historiquement, l'influence du roman et du drame sur la construction de la mémoire collective est non négligeable, l'un et l'autre ayant souvent représenté « les adversaires victorieux du savoir historique, au moins dans notre mémoire diffuse » (Ferro 1993, 217). Ferro soutient que l'Histoire, en tant qu'objet, se constitue à travers « l'analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche des continuités, des ruptures » (Ferro 1993, 217). En outre, Ferro souligne qu'avec le cinéma et la télévision, « l'Histoire connaît une nouvelle forme d'expression », étant donné que « le temps passé à regarder la télévision ne cesse de croître dans les sociétés occidentales où celle-ci devient une « école parallèle » (Ferro 1993, 217-218). Le cinéma peut ainsi « devenir agent de l'Histoire » en contribuant à « la constitution d'une contre-histoire, non officielle » (Ferro 1993, 13).

Antoine De Baecque insiste, de son côté, sur la puissance de la matérialité de ce médium et développe la notion de « forme cinématographique de l'histoire ». Selon lui, le cinéma est cette « surface sensible précisément, sur laquelle s'est écrite l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle (Albera *et al.* 2010, 13) ». L'image audiovisuelle obtenue par les procédés narratifs du récit cinématographique produit *une version visible* des événements historiques, agencés souvent dans des sources écrites – et parfois à travers le discours oral :

« Le cinéma est l'art qui donne forme à l'histoire parce qu'il est celui qui peut montrer une réalité historique en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale et esthétique : la mise en scène. C'est ainsi qu'il rend visible l'histoire. Il est l'art d'une forme sensible de l'histoire et sensible à l'histoire. » (Albera *et al.* 2010, p. 17).

Dans ce sens, une production cinématographique est susceptible d'offrir une version *concrète* et d'apporter une vision *nouvelle* d'un moment de l'histoire d'une société. Autrement dit, le cinéma conduit et relance un « dialogue » perpétuel avec l'Histoire, ouvrant ainsi la voie à différentes lectures des mêmes faits historiques :

« L'univers du film n'est pas clos. [...] Il n'est, souvent, qu'une médiation impure, l'élément nécessaire, bouillonnant de culture, qui fait passer d'une source à une autre. Ce dialogue est important, car c'est ainsi que prend forme la matérialité de cette histoire, ce que l'on pourrait appeler la source touffue. [...] En termes méthodologiques, cette histoire culturelle du cinéma nécessite d'ancrer la vision du film dans toute la diversité de ses sources possibles, film placé en situation d'être vu avec, avec les textes qui l'accueillent, avec les gestes cérémoniels qui en guident la vision, avec les événements politiques et intellectuels qui en commandent la compréhension [...]. » (De Baecque et Frémaux 1995, 136).

Ainsi, le film de fiction historique pris dans sa matérialité et placé dans son contexte est conçu lui-même comme une source nouvelle de l'histoire, qui fait foi à des sources historiques précédentes et/ou contemporaines, ou qui en contredit d'autres.

Avec la télévision, la question devient plus complexe vu « sa puissance de pénétration » : « cette pénétration du média dans la vie de tous les jours ». En outre, les programmes de la télévision, soit « [...] les images, les histoires, les icônes, les rituels [...] » étant « le lieu de la culture mythique contemporaine », ce média devient « le forum et le foyer de la mobilisation de l'énergie collective et de l'enthousiasme » et « établit, dans notre culture, une frontière nette et riche de signification, entre le monde domestique considéré comme normal et celui inatteignable et inaccessible » (Silverstone 1990, 204, 205, 206, 206, 207). Adorno souligne que les « mécanismes psychologiques typiques » et les « implications socio-psychologiques » mis en place par la télévision « pré-déterminent les schèmes comportementaux » du spectateur et orientent sa perception avant même qu'il ne visionne tel contenu (Adorno 1990, 225-242).

Ainsi se définit un enjeu capital dans les fictions historiques, cinématographiques et télévisées : grâce à un certain nombre de choix narratifs et esthétiques, ces sources audio-visuelles agissent sur les sens et la mémoire des spectateurs. Produisant une version proche de l'histoire officielle, une version de l'histoire non-officielle, ou encore « une contre-histoire », ces fictions peuvent faire tomber des faits dans l'oubli, en

sauver d'autres, raviver certains souvenirs, mais encore produire des faits qui, plus tard, deviendront de « nouveaux » souvenirs.

Étant le seul feuilleton français entièrement consacré à la construction du Canal de Suez, *L'Homme de Suez* – et par suite, le roman éponyme – ces deux produits acquièrent ainsi un statut particulier, ce qui rend la marginalisation des paysans égyptiens encore plus affligeante.

### Un orientalisme référentiel et fictionnel

En début de 1981, la France et l'Allemagne signent un accord visant à encourager les coproductions audiovisuelles. *L'Homme de Suez* en est un exemple. La coproduction franco-allemande de ce feuilleton conjugue les efforts de TF1 (la première et la plus ancienne chaîne de télévision généraliste nationale française) et Technisonor (société de production et de distribution de films pour la télévision), ainsi que de ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen, la deuxième chaîne de télévision généraliste publique fédérale allemande<sup>4</sup>) et TMG (Télé-München, chaîne de télévision et de production<sup>5</sup>). Ce niveau de coopération apparaît comme signe d'une convergence entre les points de vue de ces coproducteurs, adoptant ou du moins influencés par une vision orientaliste des rapports entre l'Occident et l'Orient, en l'occurrence l'histoire du canal de Suez. D'ailleurs, programmer la diffusion originale de ce feuilleton biographique et historique sur une chaîne de télévision publique allemande – jusqu'alors inaccessible aux téléspectateurs hors de l'Allemagne<sup>6</sup> – suppose que, pour le public visé, les choix esthétiques et idéologiques mis en place dans ce produit aient été plus ou moins dans l'air du temps.

À la fin de l'année 1980, suite à la parution de la traduction française de *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, la télévision française offre à l'auteur une place plutôt surprenante pour qu'il présente son ouvrage dans des émissions adressées au grand public et diffusées sur des grandes chaînes nationales (Asshidi 2015, 19)<sup>7</sup>. Cependant, la thèse de Saïd a eu un faible écho dans la France des années 1980. Bien des productions culturelles de l'époque reproduisaient les discours orientalistes qui mettaient l'accent sur la centralité du héros européen. C'est dans ce contexte que sont sortis le roman et le feuilleton *L'Homme de Suez*.

Premièrement, les deux produits adoptent l'esthétique du récit d'aventures, sous-genre du roman populaire (Compère 2011, 13). Le roman revêt la forme d'un « roman-feuilleton » – considéré comme l'ancêtre du feuilleton télévisé (Aubry 2006) ; et le feuilleton, à l'instar de beaucoup d'autres, met en œuvre des processus narratifs assez classiques. Par exemple : l'intrigue et les péripéties composant ce récit télévisuel simplifient trop le parcours de Lesseps ; les dialogues verbalisant souvent littéralement des idées récurrentes dans les discours orientalistes sont parfois livrés avec emphase, non sans naïveté, par des personnages qui paraissent des stéréotypes.

Commentant les travaux de Sarah Sepulchre, Stéphane Benassi insiste sur la prééminence du personnage comme élément principal dans la composition des récits, notamment ceux « des séries télévisées qui sont les héritières des romans populaires où le héros occupe une place hypertrophiée<sup>8</sup> ». Selon Benassi, la complexité du personnage tient aux différents rôles qu'il joue, parmi lesquels : « fai[re] avancer le récit » et « véhicule[r] les valeurs de l'auteur et celles du lecteur » (Benassi 2016, 8). L'attachement du

<sup>4</sup> Depuis les années 1960, Gaspard-Huit a commencé à réaliser des films pour la télévision allemande, comme ZDF.

<sup>5</sup> Deux autres chaînes ont collaboré à la production de ce feuilleton : RTL (chaîne de télévision généraliste d'origine luxembourgeoise, privée, et basée en Allemagne) et RTSI (radio et télévision suisse en langue italienne).

<sup>6</sup> Les nouvelles technologies de télédiffusion (le câble et les satellites) seront mises en place dans la deuxième moitié des années 1980 (Cf. Mousseau 1988, 84-101).

<sup>7</sup> Asshidi étudie l'environnement universitaire, intellectuel et politique qui préside à la parution de la traduction de *L'Orientalisme* en France dans les années 1980.

<sup>8</sup> Sepulchre, S. « Le personnage en série », In Sepulchre, S. (dir.) (2011). *Décoder les séries télévisées*, De Boeck, coll. « Info & Com », Bruxelles, Paris, p. 149, citée par Benassi 2016, 8.

télespectateur au personnage étant décisif dans la réception du feuilleton télévisé, la place du personnage historique s'avère d'autant plus éminente dans les fictions historiques télévisées.

Deuxièmement, dans ces deux produits, les prises de position idéologique convergent vers l'idée d'un Orient placé sous la tutelle de l'Occident. La production de l'histoire du canal de Suez y est porteuse de la visée idéologique d'un discours sur la gloire de la France, présupposant un rapport hiérarchique avec les sociétés non européennes, en l'occurrence celle de l'Égypte. Saïd montre comment dans son rapport « de pouvoir et de domination » avec l'Orient (Saïd 1980, 35), l'Occident a exercé une hégémonie qui a pu prendre pour modèle les rapports de pouvoir entre homme et femme. Saïd repère un modèle très répandu dans les discours orientalistes : celui de la femme orientale qui « ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire » (Saïd 1980, 36) En revanche, l'homme occidental, « [c]'est *lui* qui parle pour elle et qui la représente » (Saïd 1980, 36). Ce rapport sert ainsi de « prototype » au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient.

Ainsi, le feuilleton de *L'Homme de Suez* pourrait être un exemple illustrant la pensée de Marc Ferro qui souligne que certains films historiques « s'inscrivent dans la foulée des courants de pensée dominants » (Ferro 1993, 221) et n'offrent ainsi pas d'« apport original à l'intelligibilité des phénomènes passés » (Ferro 1993, 221).

Dans *L'Homme de Suez*, roman et feuilleton, ce rapport se manifeste à plusieurs niveaux et à travers divers procédés relevant des deux médiums. Nous retenons l'exemple de la construction du canal de Suez, reposant sur deux métaphores récurrentes. Menant vers l'union entre l'Occident et l'Orient, la construction du canal est rapprochée, d'un côté, du rapport charnel entre homme-femme, et de l'autre, de l'accomplissement d'une mission religieuse.

D'emblée, l'acte du creusement d'une voie (maritime ou autre) au cœur d'un espace fonctionne comme une métaphore du rapport physique entre un homme dominant le corps d'une femme. Monnaie courante dans les discours des orientalistes, cette métaphore est évoquée par Lesseps dans son discours sur la construction du Canal – comme le fait Père Enfantin<sup>9</sup>. Toutefois, quoiqu'il paraisse comme un séducteur, le protagoniste n'est pas explicitement montré comme un Occidental souhaitant conquérir les femmes égyptiennes.

Dans le roman, le narrateur omniscient pénétrant les pensées et émotions du protagoniste, fait découvrir au lecteur que « le jeune vice-consul ne voyait pas dans ce vaste dessein, une création politique ou commerciale » : « pour lui c'était un concept généreux, purement spirituel où n'entrait ni calcul, ni arrière-pensée ». Exaltant Lesseps, le narrateur conclut que la construction du canal est « l'œuvre de sa vie » (Gaspard-Huit 1984, 16). Cette image de l'homme occidental, spirituel, persévérant et désintéressé se construit, entre autres, à travers l'emprunt de certaines références culturelles à l'Orient. Par exemple, la première épigraphe du roman : « Dieu aime ceux qui persévèrent » (*Coran*, III-140), offre un double enjeu dans le sens où la persévérance du héros est suggérée par l'auteur, et où Lesseps est identifié à une catégorie d'hommes portée à un rang supérieur dans ce verset<sup>10</sup>.

Quant au feuilleton, il construit Lesseps comme un chevalier téméraire. Par exemple, au début des deux récits littéraire et télévisuel, Lesseps se retrouve obligé de rester en quarantaine sur le navire qui l'a

<sup>9</sup> Dans *Le roman de Ferdinand de Lesseps*, Le Père Enfantin, exposant sa vision à son auditoire, ajoute à la dimension religieuse de l'union Occident-Orient, une dimension charnelle : « cet acte religieux » « va de pair avec ma propre union : celle de l'Occident que j'incarne avec l'Orient féminin que représente la 'Femme-messie'. » (Gaspard-Huit 1984, 26). Dans le feuilleton, cette métaphore est accentuée par le ton solennel ainsi que le jeu de comédien trop stylisé du personnage insistant sur la grandeur du projet du canal : « Oui, parce que ce canal permettra d'unir Mahomet au Christ. En vérité, je vous le dis, je suis le nouveau Messie destiné à parfaire l'œuvre incomplète de Jésus de Nazareth » (Christian-Jacque 1983, épisode 1).

<sup>10</sup> Tout au long du roman, le narrateur met en valeur les qualités du héros occidental ne reculant devant aucun obstacle : « Aux abords du chantier, dans sa baraque en planches, meublée d'un lit de camp, d'une simple table et trois sièges, Ferdinand de Lesseps, sept jour sur sept, travaillait tard la nuit », et « sans trêve et sans repos, [il] avait réussi à trouver une solution à chacun de problèmes posés. » (Gaspard-Huit 1984, 183 et 189).

transporté à Alexandrie. Dans le roman, profondément déçu, il finit par obtempérer et accepter le confinement. Dans le feuilleton, animé par son sens du devoir et tenant à assumer son poste diplomatique le plus tôt possible, il s'échappe du navire, contrôlé par des soldats égyptiens. Les plans de la séquence de la fuite de Lesseps instaurent un rapport de force entre lui et les soldats égyptiens. Il se jette dans la mer sous les tirs de ceux-ci soldats. Par une ellipse, il réapparaît, pieds nus, sur le dos d'un cheval, poursuivi par un grand nombre de soldats. Le protagoniste est toujours cadré seul, dans des plans de demi-ensemble, alors que les soldats cadrés dans des plans généraux tentent en vain de l'arrêter. Des *travellings* mettent en relief la force du jeune vice-consul, son audace, et sa détermination. Ainsi, sa traversée du désert en fait un chevalier arabe aventurier audacieux. Plus tard, il explique : « Quand je prends une décision, rien ne peut m'en détourner » (Christian-Jacque 1983, épisode 1).

### La mythification à travers la marginalisation

Nous organisons notre analyse autour de deux procédés narratifs qui, tour à tour adoptés dans le roman et le feuilleton, assignent à Lesseps et aux paysans égyptiens leurs places dans le récit reconstituant les travaux de construction du canal et contribuent à magnifier le portrait de Lesseps. La mise en relief du sujet individuel est le résultat d'un estompage des traits du sujet collectif, et du gommage de la figure du sujet-témoin.

Dans le roman, l'histoire de la construction du canal est produite dans un récit-cadre linéaire développé par un narrateur extradiégétique et omniscient, et dans lequel sont emboîtés de courts récits rétrospectifs enchâssés, racontés parfois par des personnages. En revanche, dans le feuilleton, l'histoire est racontée à travers un récit télévisé rétrospectif : la séquence de pré-générique située en 1869, à la veille de l'inauguration du Canal, avant de retourner au moment de l'arrivée en 1832. Dans cette séquence, la narration est assurée par ce qu'Alfred Laffaye appelle le « grand imagier<sup>11</sup> » (Laffaye 1964). Toutefois, à partir du deuxième épisode, après le générique, chaque épisode s'ouvre sur la voix *over* d'un narrateur qui commence par rappeler au lecteur qu'il s'agit de « l'histoire fabuleuse » du Canal de Suez.

Dans les deux récits, les événements fictifs inspirés de faits historiques placent Lesseps au centre de l'univers diégétique. Dans le roman, en son absence physique de l'espace où se déroule l'action racontée, il est « présent » dans des passages narratifs et descriptifs (ses qualités et vertus, ses belles actions) produits par le narrateur omniscient ou d'autres narrateurs homodiégétiques, ses amis ou alliés (Linant-Bey, Mouguel ingénieur en chef, Saïd-Pacha, des Bédouins...). De même, dans le feuilleton, rares sont les scènes où Lesseps n'est pas visible dans le champ optique. Ses paroles sont toujours énoncées en voix *in*. Il est souvent filmé en contre plongée, ce qui met le spectateur en face d'un personnage dominant, confiant et, ajoutons, relativement grand de taille.

### L'estompage des traits du sujet collectif

L'histoire à la fois tragique et épique de la construction du Canal est liée aux vies et aux sorts de bien des hommes. Mais aussi bien le feuilleton que le roman prennent le parti de s'attarder longuement sur la figure de Lesseps entrepreneur, bâtisseur et visionnaire et produisent une image mythique d'un héros français moderne affrontant ses ennemis et triomphant d'eux. *A contrario*, les milliers de *fellahs* égyptiens ayant creusé manuellement cette voie maritime entre 1859 et 1869 n'y sont produits que comme une entité collective occupant l'arrière-plan des scènes de la reconstitution du chantier<sup>12</sup>. Ces scènes paraissent

<sup>11</sup> Dans sa définition du récit filmique, Laffaye propose, par opposition au monde réel, le terme « grand imagier » pour désigner le foyer narratif dans le récit filmique, une sorte de « montreur d'image ».

<sup>12</sup> Notons que les deux vice-rois de l'Égypte sont présents dans le roman et le feuilleton, mais leur présence n'est aussi éminente ni aussi constante que celle de Lesseps.

produites par la technique de l'*estompage*, qui consiste à atténuer l'intensité de la valeur d'un dessin ou d'une peinture, de façon à en rendre les traits et les masses flous et indistincts.

Le paratexte du roman contribue notamment à promouvoir une image stéréotypée de l'Occidental, présenté comme un pionnier de la civilisation en Orient. Sur la couverture du livre, Lesseps, habillé en redingote à collet, apparaît dans deux portraits détachés de leurs contextes, et collés sur un arrière-fond couleur du sable. Le protagoniste est visuellement introduit au lecteur/spectateur avec une « double identité » : le Français habillé en Européen, et le Français-arabe monté sur un cheval. A gauche, au premier plan, Lesseps est photographié de trois quarts dans un plan américain, sur un cheval blanc et porte un turban bédouin<sup>13</sup>. Assez rares dans le contexte historique du récit, la posture de Lesseps et la taille du plan rappellent la figure du héros dans les westerns, et renforcent ainsi l'image du pionnier. En revanche, au deuxième plan, Lesseps portant un chapeau haut de forme est debout dans la moitié droite de la couverture. Aux dimensions plus grandes que celle du premier portrait, ce deuxième portrait de Lesseps, cadré dans un plan italien, semble souligner que le protagoniste comme sujet de l'œuvre du Canal est un homme occidental.

Au cours du long récit littéraire/télévisé de la construction du Canal, ce projet est le fruit des efforts déployés notamment par Lesseps, dont il se constitue évidemment comme le « sujet unique ». D'ailleurs, le titre de la seconde partie du roman, qui correspond aux deux-tiers du livre, est « Le constructeur ». La plupart du temps, Lesseps est évoqué dans l'action racontée par le narrateur omniscient et participe à des conversations avec d'autres personnages. Il est l'objet de commentaires insérés par le narrateur, ou d'échanges de propos entre les personnages. C'est lui qui veille à assurer le financement du projet, à s'assurer de l'accord des dirigeants européens, à obtenir l'autorisation du vice-roi de l'Égypte, pour commencer les travaux de creusement du canal, ainsi que le soutien de son successeur Ismail Pacha pour achever le projet. C'est lui également qui visite des associations d'industriels, qui assiste aux entrevues avec des négociants et qui accueille des journalistes occidentaux. (Gaspard-Huit 1984, 162).

Selon Ferro, les cinéastes « interviennent [...] dans l'Histoire avec des films, documentaires ou de fiction, qui, dès leur origine, sous couvert de représentation, endoctrinent et glorifient » (Ferro 1993, 19). En effet, dans le feuilleton, la glorification du « président », constamment présent par sa voix, son corps et ses actes, est corroborée dans les deux récits, littéraire et télévisuels, tous deux axés sur son audace, sa perspicacité et sa persévérance –indéniables. Ainsi, dès la première page du roman, Lesseps est présent physiquement : « Ferdinand de Lesseps[,] [...] [i]lluminé par des yeux brillants et décidés, son visage était fin, le front haut, surmonté d'abondants cheveux noirs. » (Gaspard-Huit 1984, 11)

Au fil des pages du livre, rares sont celles où le nom de Lesseps n'apparaît pas. En revanche, la marginalisation des paysans égyptiens, présents comme un élément du décor dans l'image télévisée et le texte littéraire, est renforcée par la tendance à les faire apparaître comme une masse non différenciée.

À cet égard, estomper les traits des paysans égyptiens, c'est les faire disparaître d'une version de l'histoire du canal, c'est les priver de la chance d'occuper un espace dans la mémoire de nombreux téléspectateurs dont les souvenirs échangés construisent par accumulation la mémoire collective (Ricœur in De Baecque et Delage 2008, 18-19). L'estompage des traits finit par les faire oublier.

Dans le feuilleton, le corps de Lesseps se détache souvent sur un fond flou, composé, entre autres, d'une mosaïque de fragments de corps formant une entité collective. Sur plusieurs milliers d'hommes répartis dans douze chantiers, aucun paysan n'est visuellement produit comme un personnage secondaire. Les visages des paysans ne sont ni visibles à l'écran, ni décrits dans le roman. Nous ignorons leurs âges, leurs villages natals, leurs états sociaux, comme s'ils n'avaient pas de vies avant d'arriver sur les chantiers. Ils sont désignés par des substantifs qui renvoient à leurs activités socioprofessionnelles et origines sociales : des ouvriers indigènes, des paysans, « la fourmilière des *fellahs* » ou parfois les « Égyptiens » ou encore

<sup>13</sup> Cette tenue rappelle celle de Peter O'Toole dans *Lawrence d'Arabie*, réalisé par David Lean en 1962.

« les Arabes ». Relayés au second plan dans le feuilleton, meublant le décor, les paysans y sont matériellement représentés par des figurants. De même, les paysans sont toujours cadrés dans des plans d'ensemble où ils occupent l'arrière-fond<sup>14</sup>. Collés à leurs pelles et pioches, ils ne semblent identifiables que grâce à ces outils, devenus des prolongements de leurs membres.

Dans la séquence du roman reconstituant la cérémonie du premier coup de pioche, tenue au printemps 1859, lorsque Lesseps, « en présence de son état-major et d'une centaine d'ouvriers » (Gaspard-Huit 1984, 178) prononce le nom du vice-roi d'Égypte pour lui rendre hommage : « Les Égyptiens acclamèrent le nom de leur souverain ». Puis, émus par les mots que Lesseps leur adresse : « Les ouvriers indigènes firent une ovation au promoteur français ; levant tous ensemble vers le ciel leurs pelles et leurs pioches, ils frappèrent le sol en même temps, en un geste symbolique. » (Gaspard-Huit 1984, 179) Dans un élan d'enthousiasme, ceux-ci se mettent tous au travail. La réaction des ouvriers motivés par les propos de Lesseps reproduit, d'un côté, un exemple de discours orientaliste, et dénote, de l'autre, un manque de logique et de crédibilité. Assujettis au travail dans ces chantiers, soumis à la corvée, ces paysans ont été forcés de quitter leurs villages et de se séparer de leurs familles, sans évoquer l'expérience pénible qu'ils ont vécue en traversant le désert à pieds nus.

En revanche, dans le médium télévisuel, la composition des plans de cette scène suit une hiérarchie des places respectivement occupées par Lesseps, les Occidentaux et les ouvriers égyptiens. Composée d'une suite de plans d'ensemble et de plans généraux, cette scène ne réunit les trois entités susmentionnées que dans un seul plan. Les Occidentaux sont toujours cadrés dans des plans moyens, légèrement en contre-plongée. Quant aux Égyptiens, ils sont cadrés dans des plans d'ensemble, en vue plongeante, et occupent la moitié droite du cadre, de façon à laisser celle de gauche vide, où le corps de Lesseps, cadré en contre-plongée, émerge seul au premier plan. Achevant son discours par deux phrases en arabe, il s'écrie : « Vive le Canal de Suez ! Vive l'Égypte ! », et à leur tour les ouvriers égyptiens s'exclament : « Vive de Lesseps ! » (Christian-Jacque 1983, épisode 4). De ce fait, la production de l'événement historique du premier coup de pioche va plus loin que le roman en instaurant un rapport direct entre l'Égypte, Lesseps et les Égyptiens.

Du reste, dans les chantiers du canal, les actions menées par Lesseps et celles des paysans se développent dans les deux récits à travers deux mouvements opposés. Le narrateur détaille l'action du premier, et parallèlement condense/abrège celle des derniers. Par exemple, le narrateur décrit que sous une chaleur « torride », le travail « particulièrement pénible » consistait à retirer la vase du lac Tamsah « à bras d'hommes » avant de la « dépos[er] sur le bord de la rigole ». Le paragraphe se termine par : « Le matériel *lourd*, placé sur des radeaux plats qui glissaient sur la vase était halé par des brigades de fellahs qui, en *ahanant*, l'apportaient à pied d'œuvre. » (Gaspard-Huit 1984, 192, nous soulignons). Cette phrase évoquant l'effort physique, le narrateur la fait suivre par les lignes suivantes :

« Levé à quatre heures, couché à minuit, Ferdinand de Lesseps continuait à activer son monde, à assurer les liaisons, à se porter aux points névralgiques chaque fois qu'une difficulté surgissait.  
[...]

Et toute armée suivait son chef avec une confiance absolue, un entier dévouement, une certitude du succès futur. » (Gaspard-Huit 1984, 192)

Le narrateur passe de la phrase concise évoquant les paysans, à celles, plus longues et détaillées, consacrées à Lesseps. Sur le plan narratif, aucune transition n'est faite par le narrateur avant qu'il ne passe « soudain » de la première idée à la seconde. L'effort physique des paysans, exigeant un investissement psychologique, s'efface relativement à mesure que nous avançons dans roman et feuilleton, d'autant plus que lorsqu'il est

<sup>14</sup> Dans certaines séquences reconstituant les travaux de creusement, le scénariste et le réalisateur semblent, volontairement ou non, inspirés des peintures et aquarelles des artistes français. Dans ces tableaux, des plans d'ensemble, quasiment « aériens », mettent l'accent sur l'étendue du chantier et l'ampleur des travaux de construction ; les humains y sont à peine visibles. Voir Riou, Édouard, *Voyage pittoresque à l'isthme de Suez* (1970), album souvenir du voyage organisé pour l'inauguration du Canal.

question de la corvée, ce sont uniquement les voix du narrateur (du roman) et de Lesseps (dans le roman et le feuilleton) qui s'articulent.

### **Le gommage de la figure du sujet-témoin**

Outre l'estompage (verbal et visuel) des traits et corps des paysans, leurs voix sont également absentes, pour ainsi dire occultées. Dans le feuilleton de *L'Homme de Suez*, l'« instance de production » semble négliger les sources écrites et visuelles qui rendent compte de la souffrance des paysans et de la précarité de leur existence dans le chantier du canal. Qu'il soit sciemment effectué par le romancier et scénariste, le dialoguiste et les coréalisateurs du feuilleton, ou à leur insu, le choix de passer sous silence les conditions de vie pénibles des paysans<sup>15</sup> révèle des prises de position idéologiques, que le contexte de la production des deux récits explique partiellement.

Les auteurs de *L'Homme de Suez* s'inscrivent ainsi dans la lignée des cinéastes de films historiques tels que décrits par Marc Ferro : « [leur] action ne fait que compléter, sous une forme nouvelle, celles des courants idéologiques dominants, ou d'opposants » (Ferro 1993, 222). Ces cinéastes ne revisitent pas tel événement historique pour l'explorer et le produire sous un nouvel angle et dans une forme esthétique originale. Ne ciblant *a priori* que les spectateurs qui adoptent sa propre vision, il y reste délibérément enfermé :

« le cinéaste choisit dans l'histoire les faits et les traits qui nourrissent sa démonstration, et il laisse de côté les autres, sans avoir à justifier ou à légitimer son choix. Il se fait plaisir et fait plaisir à ceux qui partagent sa foi, et qui constituent 'son public'. » (Ferro 1993, 220)

Dans le roman et le feuilleton, la magnification de l'image de Lesseps se fait en contrepartie de l'absence matérielle du corps du paysan dans les séquences qui leur sont consacrées. Les paysans y apparaissent comme masse humaine n'articulant que quelques mots qui ne fournissent aucune information sur leurs énonciateurs. Ce gommage est à l'œuvre dans la séquence de la visite d'un chantier par la délégation de journalistes occidentaux, invités par Lesseps le lendemain de la restriction de la réquisition. Le but de celui-ci est de démontrer que les paysans embauchés ne sont pas maltraités et qu'ils jouissent de très bonnes conditions de travail. Cette séquence est assez courte par rapport à l'ensemble de chacun des deux récits : elle occupe deux pages du roman (chapitre XVI) et dure deux minutes et demie dans le feuilleton (Christian-Jacque 1983, épisode 5).

Dans le médium scriptural, l'événement de la visite est construit dans une séquence, où la voix du narrateur omniscient en raconte le déroulement. Tantôt, le narrateur rapporte les actions menées par Lesseps, tantôt il lui donne la parole. Le narrateur premier du roman produit Lesseps comme le sujet de toutes les actions. Par exemple, le visionnaire français est désigné soit par le champ lexical du « créateur », soit par le pronom de la troisième personne du singulier : « Le fondateur explique », « Le président montra à la délégation » (Gaspard-Huit 1984, 204-205). C'est lui qui fournit des réponses à toutes les questions des journalistes portant sur l'organisation et la gestion du travail et de la vie des ouvriers. Le narrateur raconte que Lesseps fait visiter aux journalistes « la ville nouvelle avec ses « installations » et qu'il leur montre « ses dernières réalisations ». Le narrateur les énumère : un hôpital et ses dépendances, « une fonderie, une scierie, une boulangerie, deux machines distillatoires assurant l'approvisionnement d'eau » ; « un hôpital et ses dépendances » ; « les habitations attribuées aux indigènes » visitées par les journalistes qui avaient trouvé celles-ci « claires et salubres » (Gaspard-Huit 1984, 204). Dans tous ces espaces plutôt énumérés que décrits, les logements de ceux-ci restent invisibles.

---

<sup>15</sup> Certaines gravures datant de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dévoilent des scènes tirées du chantier du canal et où apparaissent des paysans-ouvriers égyptiens soit dans l'arrière-fond du tableau, soit au premier plan, pieds nus, en *jellabas* courts et déchirés.

Dans le médium télévisuel, Lesseps est produit comme le sujet de toutes les actions dans des plans moyens cadrant le protagoniste entouré par les journalistes. Toutes les réponses aux questions posées par ceux-ci sont fournies en voix *in par* Lesseps ; ses propos sont les plus longs dans cette séquence. Toutefois, son discours n'est accompagné d'aucune composante audio-visuelle qui pourrait inscrire sur la « surface sensible » de l'image – pour reprendre le vocabulaire de De Baecque –, quelques aspects de la vie des paysans ou des images des locaux dont il est question. Ainsi, privé de son droit de faire un témoignage sur ses conditions de vie et de travail, le paysan n'est conçu ni comme représentant d'un groupe social, ni comme sujet-témoin, et, partant ni comme « agent » de l'histoire. Sa figure étant tantôt estompée, tantôt gommée, le paysan égyptien est un non-personnage. Il se dissout dans l'arrière-plan flou du cadre, et de l'histoire de la construction du canal. En revanche, Lesseps se constitue à la fois comme le sujet de l'histoire (engendrant les événements vécus et narrés) et celui du récit (narrateur secondaire).

De surcroît, dans le roman et le feuilleton, Lesseps paraît persuadé que le projet de loi interdisant la réquisition n'est qu'un prétexte pour des enjeux politiques, « non pas pour une raison humanitaire » (Christian-Jacque 1983, épisode 5), et ne remet pas en question le recours à « cette coutume » (Gaspard-Huit 1984, 203) :

- Illégale, la corvée en Égypte ?... Personne n'ignore que dans tout l'Orient, c'est le mode normal, le mode unique d'exécution de tous travaux d'utilité publique. (Gaspard-Huit 1984, 204)<sup>16</sup>

Dans le feuilleton, Lesseps expose plus brièvement ce même point de vue, et sous un ton très modéré. D'ailleurs, il adresse une demande aux journalistes à la fin de la visite : « Tout ce que je vous demande Messieurs, c'est un témoignage sincère sur les conditions de travail de notre main-d'œuvre égyptienne. » Ainsi, dans la trame narrative, le paysan est privé de sa voix. Lesseps paraît comme le « porte-parole » des paysans qui, autour de lui, poursuivent leur travail. Le paysan est plutôt produit comme objet mobilisé, utilisé dans les travaux de construction du canal, au même titre que les élévateurs, les excavateurs.

Nous avons affaire ici à une situation fréquemment créée dans les discours orientalistes, comme par exemple le discours tenu par Balfour sur l'importance de l'occupation anglaise de l'Égypte, où Saïd a repéré deux faits : « Balfour ne présente aucun témoignage montrant que les Égyptiens [...] apprécient ou même comprennent le bien que leur fait l'occupation coloniale. Il ne lui vient pourtant pas à l'esprit de laisser l'Égyptien parler pour lui-même [...] » (Saïd 1980, 27). Dans le feuilleton et le roman, Lesseps suit le même modèle où le pronom « nous » n'a pas pour autant la même valeur référentielle. Il parle à la fois en son nom, et au nom de son équipe, ainsi que de tous les paysans égyptiens. Toutefois, dans le premier cas comme dans le second, l'homme occidental possède une connaissance de ce que ceux-ci auraient dit si on leur avait demandé leurs avis.

## Conclusion

*L'Homme de Suez* fabrique des archives visuelles de l'événement du creusement du canal qui avait eu lieu une centaine d'années avant la production de ce feuilleton. Il ne subsiste que très peu de traces historiques iconiques, notamment des peintures, des gravures et des photographies. Les archives visuelles rendant spécifiquement compte des conditions de vie des paysans-ouvriers étant encore moins nombreuses, peu connues, voire oubliées, l'image matérielle du paysan souffrant, agonisant, mort<sup>17</sup>, n'a quasiment pas de référence visuelle dans la mémoire collective des téléspectateurs français de l'époque. En sont absentes l'image du *fellah* témoin, et par conséquent, l'image matérielle de sa souffrance et/ou de sa mort. D'ailleurs, dans *Le Roman de Ferdinand de Lesseps*, puisant uniquement dans des sources françaises, c'est le

<sup>16</sup> Lesseps reproduit le discours récurrent dans la presse française contemporaine, affirmant que les ouvriers égyptiens mobilisés dans le chantier n'étaient pas « soumis » à la corvée du fait qu'ils étaient rémunérés, nourris, logés, et soignés, autant de privilèges dont étaient privés leurs ancêtres, envoyés depuis des décennies à la corvée pour l'exécution des travaux publics.

<sup>17</sup> Sur les conditions pénibles dans lesquelles les ouvriers égyptiens ont été envoyés à la corvée, voir Farouk 2019.

protagoniste qui précise qu'« en un an, deux hommes sur mille » sont morts (Gaspard-Huit 1984, 204). Le gommage audiovisuel du personnage du paysan en « efface » la présence, une fois de plus dans cette version de l'histoire du creusement, et par conséquent, dans la mémoire collective française. Le feuilleton de *L'Homme de Suez* participe à la production de la mémoire collective française célébrant l'œuvre de Lesseps à Suez, mais ne tient pas compte de celle des Égyptiens.

Dans sa réflexion sur histoire et mémoire, Paul Ricoeur précise que la mémoire collective est un concept qui « permet de rendre compte d'un certain nombre de faits sociaux majeurs » (Ricoeur In De Baecque et Delage 2008, 18-19). Toutefois, cette mémoire est elle-même le produit d'une interaction au sein de la collectivité, c'est-à-dire d'un processus de mise en commun, par les individus, de leurs souvenirs :

« La mémoire personnelle ne cesse d'emprunter aux récits d'autrui, qu'elle tient pour des souvenirs propres. Enfin nombre de souvenirs sur des événements publics qui sont eux-mêmes objet de commémoration, de célébration et de ritualisation. » (Ricoeur In De Baecque et Delage 2008, 18-19).

*L'Homme de Suez*, feuilleton et roman, participe de ce processus de la production de l'histoire. Celle-ci s'avère être une histoire orientaliste qui se fonde sur les deux procédés narratifs analysés : l'estompement des traits du sujet collectif et le gommage de la figure du sujet témoin. Ces deux procédés rapprochent le feuilleton télévisé et le roman éponyme, alors que les deux récits audiovisuel et romanesque appartiennent à deux systèmes sémiotiques différents. Ainsi, les véritables héros de cet univers diégétique, télévisuel et romanesque, sont primordialement des personnages occidentaux, évoluant dans un décor oriental(iste). Cet orientalisme est d'autant plus manifeste que de Lesseps est produit comme un sujet plus grand que nature. Marc Ferro a donc raison d'affirmer que « l'image télévisuelle vient rejoindre l'image filmique : elle est à son tour historique et agent de l'Histoire dans une société qui la reçoit, mais aussi, ne l'oublions pas, la produit » (Ferro 1993, 17).

## Références

- Adorno, T. W. (1990). La Télévision et les *patterns* de la culture de masse. *Réseaux*, vol. 9, n° 44-45, *Sociologie de la télévision*, 225-242.
- Albera, F., De la Bretèque F. A., Le Forestier, L. & Lagny, M. (2010). Dialogue avec Antoine de Baecque sur *l'Histoire-caméra. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 60, mars, 8-31.
- Asshidi, H. (2015). *L'Orientalisme d'Edward Said : récit et modalités d'un transfert culturel entre les États-Unis et la France* [Mémoire de Master]. Université Pierre Mendès-France, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01240727>.
- Aubry, D. (2006). *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne : Peter Lang.
- Benassi, S. (2000). *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège : Éditions du Céfal, coll. « Grand écran. Petit écran ».
- Benassi, S. (2016). Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle. *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, n° 14, 1-17. <http://journals.openedition.org/belphegor/770>.
- Braeuner, H. (2019). À la frontière de l'Égypte : les représentations du canal de Suez. *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 38, 1-14. <https://journals.openedition.org/insitu/20049>.
- Carcaud-Macaire, M. & Clerc., J.-M. (1998). « Pour une approche sociocritique de l'adaptation cinématographique : l'exemple de *Mort à Venise* » (pp. 151-176) ; Gardies, A. (1998). « Le narrateur sonne toujours deux fois » (pp. 65-80) ; Gaudreault, A. & Marion, P. (1998). « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédiarité » (pp. 31-52) ; Ropars-Wuilleurmier, M.-C. (1998). « L'œuvre au double : sur les paradoxes de l'adaptation » (pp. 131-149). In Gaudreault, A. & Groensteen, T. (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Christian-Jacque (1983). *L'Homme de Suez*. TF1 et Technisonor, six épisodes x 52 minutes.

- Compère, D. (2011). *Les Romans populaires*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- De Baecque, A. (2008). *L'Histoire-caméra*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des idées ».
- De Baecque, A. & Frémaux, T. (1995). La cinéphilie ou l'invention d'une culture. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin. *Cinéma, le temps de l'histoire*, 133-142.
- Farouk, M. (2019). La Corvée lors du creusement de l'isthme. Guerre des discours et représentation romanesque. *Sociétés & Représentations*, n° 48, 143-155.
- Ferro, M. (1987). *1956. Suez. Naissance d'un Tiers-Monde*. Bruxelles : Éditions Complexe, coll. « La mémoire du siècle ».
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Histoire ».
- Gaspard-Huit, P. (1984). *L'Homme de Suez. Le roman de Ferdinand de Lesseps*. Paris : Presses de la Cité.
- Laffaye, A. (1964). *Logique du cinéma*. Paris : Masson.
- Mariniello, S. (2003). Commencements. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1, 47-62.
- Montel, N. (1998). *Le Chantier du canal de Suez (1859-1869) : Une histoire des pratiques techniques*. Paris : Presses des ponts et chaussées.
- Mousseau, J. (1988). La télévision en République fédérale d'Allemagne, *Communication et langages*, n° 77, 84-101.
- Piquet, C. (2009). *Histoire du canal de Suez*. Paris : Perrin.
- Ricoeur, P. (2008). « Histoire et mémoire ». In De Baecque, A. & Delage, C. (dir.), *De l'Histoire au cinéma* (pp. 17-28). Bruxelles : Éditions Complexe.
- Saïd, E. (2005). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais.
- Silverstone, R. (1990). Télévision, mythe et culture. *Réseaux* vol. 9, n°44-45, *Sociologie de la télévision : Europe*, Sage Publications, 201-222.
- Taboulet, G. (1973). Ferdinand de Lesseps et l'Égypte avant le Canal (1803-1859) (suite et fin). *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 60, n°2 20, 364-407.

### Biographie de l'auteur

**Dahlia El Seguiny** est maître de conférences au Département de Langue et de Littérature françaises à la Faculté des Lettres de l'Université du Caire, et photographe free-lance. Ses recherches, publiées en français et en arabe, portent sur les relations interdisciplinaires entre littérature, cinéma et photographie, notamment sur l'autobiographie, l'histoire et l'intermédialité. Intitulé « La projection de soi en littérature et au cinéma » (2016), son doctorat porte sur l'autobiographie en littérature et dans le cinéma documentaire. Ses travaux de recherche courants portent sur l'Histoire dans les productions littéraires et audiovisuelles. Son dernier article est sous presse : « Le fait divers et sa contextualisation entre l'effacement et l'accentuation : *Rayyā et Sakīna* et *Landru* », *Regards*, Université Saint-Joseph, Beyrouth.