

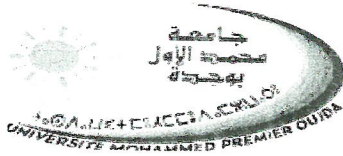


UNIVERSITE MOHAMMED 1ER
FACULTE PLURIDISCIPLINAIRE/ NADOR
Département de Langue
et Littérature françaises

Du lisible au visible : Entre écriture Romanesque et adaptation filmique

Sous la direction de:
Pr. Najat ZERROUKI

2019-2020



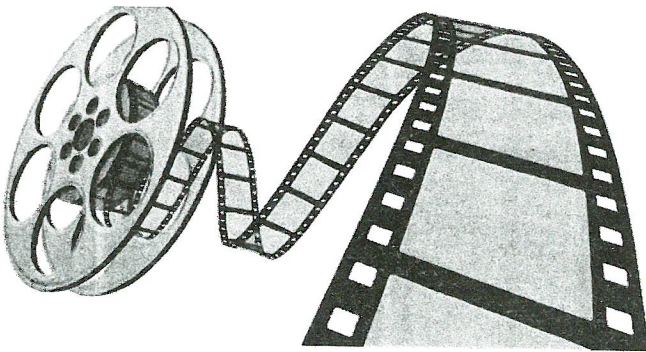
الكلية متعددة التخصصات الناظور

UNIVERSITE MOHAMMED 1^{ER}

FACULTE PLURIDISCIPLINAIRE/ NADOR

Département de Langue et Littérature françaises

Du lisible au visible : Entre écriture romanesque et adaptation filmique



Sous la direction de :

Pr. Najat ZERROUKI

2019- 2020



**Livre : Du lisible au visible : Entre écriture romanesque
et adaptation filmique**

Collectif Sous la direction de :Pr. Najat ZERROUKI

Dépôt légal : 2020MO0924

ISBN : 978-9920-39-272-3

Imprimerie : Imprimerie EL JOUSSOUR OUJDA

40 Bd Ramdane El Gadi Oujda

Tél/Fax : 05 36 70 31 85

E-mail : imp_eljousour@yahoo.fr

Du lisible au visible :

Entre écriture romanesque et adaptation filmique

Collectif sous la direction de:

Pr. Najat ZERROUKI

Table des matières

Allocution de M. Le Doyen M. Ali AZDIMOUSSA (FPNador)	5
Préface 1 par Pr. Najat ZERROUKI/ (FPNador).....	7
Préface 2 par Pr. Abdelkader BEZZAZI (FLSHO).....	12
1- Pr. Bouchra EL ANDALOUSSI, L'adaptation cinématographique entre acte de récréation et de réécriture. (CRMEF/Kénitra).....	14
2- Pr. Omar EL YAHYAOUÏ, Pour une re-découverte de l'œuvre littéraire portée à l'écran. (FST/ Houceima).....	24
3- Dc. Ilham MIRI/ Pr. EL Houssaein FARHAD, Sous-titrage et Ancrage culturel au Cinéma Rifain : Un art entre le Traduisible et l'intraduisible. (doctorante FPN/UMP)	32
4- Dc. Samar CHAMA/ Pr. N. ZERROUKI, Entre écriture romanesque et adaptation filmique : le roman <i>Un Aller simple</i> de Didier Van Cauwelaert et le film <i>Un Aller simple</i> de Laurent Heynemann. (Doctorante FLSH/UMP).....	41
5- Dc. Ouafaa HENNACH/ Pr. N. ZERROUKI, Etude comparative entre <i>Le Gone du Chaâba</i> de Azouz Begag et le film de Christophe Ruggia, <i>Le Gone du Chaâba</i> . (Doctorante de la FLSHO).....	49
6- Pr. Sanae YACHOU/ Pr. Hassan BANHAKEÏA, Le film <i>Les Yeux Secs</i> de Narjiss Nejari ou La reconnaissance impossible des femmes. (FPNador).....	60
7- Dr. Benyounes EL AISSAOUI, Eugénie Grandet : De la scène romanesque à la séquence filmique. (UMP/ Oujda).....	69
8- Dc. Hanane KARROUH/ Pr. Sanae YACHOU, L'esprit cinématographique chez les nouveaux romanciers : aspects et enjeux. (Doctorante de la FPN/UMP).....	75
9- Pr. Bouchra CHOUGRANI, Littérature de montage : Le cas de Saphia Azeddine avec <i>Confidences à Allah</i> et son adaptation par Gérard Gelas. (FLSH/EL JADIDA).....	87

10- Dr. Firdaous BELGAID, Du lisible au visible: De la nouvelle au Film avec «l'Étrange histoire de Benjamin Button» (UMP/ Oujda)	96
11- Dc. Hind ABDELMOUMNI/ Pr. N. ZERROUKI, La Caméra stylo et la notion du tragique de l'existence dans <i>Le Coupable</i> de l'œil caméra de Hassan Banhakeia. (Doctorante FLSH/UMP).....	104
12- Pr. Abdellah AZAOUAGH, La traduction cinématographique Amazighe : aspects et problèmes. (FPNador).....	114

Allocution

Tout le monde est d'accord que le cinéma est une forme de divertissement populaire dans le monde entier qui consiste à regarder des films dans des salles obscures. Le cinéma a eu toujours besoin de nouveautés, d'histoires et d'intrigues sociales. C'est pour cela, le terrain le plus réaliste était d'adapter des romans et bien d'autres genres.

La question du cinéma est quasi liée à la jeunesse; car au cinéma, le spectacle est essentiellement sur le grand écran et les films, au cours d'une même soirée, offrent à l'attention du jeunes public les scènes les plus variées, drames, comédies, romans policiers, clowneries, panoramas animés, ..., et se renouvellent généralement chaque semaine.

Il faut donc, accepter le cinéma tel qu'il est, c'est-à-dire comme un ensemble de visions animées, les unes instructives ou évocatrices de nobles sentiments (dramas du dévouement, comédies morales, beaux sites, vues de pays étrangers, vie des animaux, fabrication d'objets utiles, etc.), les autres simplement amusantes, et non moins salutaires, car elles constituent un repos pour les spectateurs surmenés par le travail quotidien.

Dans sa quête du Réel, le cinéma ou la littérature tendent vers une phénoménologie, évitant de subordonner la réalité (re)présentée à un point de vue a priori. Cette stratégie esthétique dont la teneur n'est ni dans la reproduction, ni dans la représentation du réel, « impossible objectif », mais dans l'ouverture vers la constitution virtuelle d'un Réel, caché par les images, à rechercher par le regard, à éprouver par la conscience, à reconstituer par l'expérience et l'intellect.

Mais, un roman comprend généralement trop d'épisodes, trop de détails impossibles à reproduire dans son intégralité. En outre, le roman, comme la pièce de théâtre ou la bande dessinée, est construit selon des règles dramatiques non adéquates avec celles d'un film ou d'une série télévisée. Il faut donc adapter le contenu de l'œuvre d'origine aux règles de construction dramatique qui caractérisent l'œuvre nouvelle.

De tout temps, l'adaptation au cinéma d'œuvres littéraires a existé, les scénaristes cherchent dans le littéraire des nouveautés- sujets, ils empruntent des idées et des personnages. L'adaptation est quasiment née en même temps que le cinéma. Le sujet de l'adaptation ne peut pas être traité sans aborder le côté commercial du phénomène. Il est indéniable que l'adaptation « représente pour le cinéma américain une source d'alimentation absolument vitale. » Contrairement au cinéma européen, qui rend hommage à la littérature par l'adaptation, le cinéma américain réfléchit en terme de logique économique et considère le procédé comme un approvisionnement en histoires pour l'industrie du cinéma, un récit ayant conquis un premier public peut avoir du succès auprès des spectateurs.

Afin d'avoir un personnage principal sympathique et une fin positive, les scénaristes n'hésitent pas à procéder à des coupes pour ainsi produire un objet cinématographique rentable. Les liens entre littérature et cinéma sont nombreux et complexes, l'adaptation demeure tributaire de l'œuvre littéraire mais elle peut arriver à se détacher de son modèle pour mener une existence propre comme une œuvre indépendante.

Pr. Ali Azdi Moussa

Doyen de la Faculté Pluridisciplinaire de Nador

Université Mohammed Premier/Maroc

26 février 2019

Mot d'ouverture 1

La relation entre le cinéma et la littérature ne date pas d'aujourd'hui. Cet art jeune, a subi et continue de subir l'influence des autres arts plus anciens (théâtre, nouvelle, roman, essai, etc.), et dont il ne pouvait se passer, par le processus de l'adaptation. Selon la définition du dictionnaire *Trésor de la langue française*, le mot adaptation signifie « Modification imposée par la transposition d'une œuvre, d'un domaine ou d'un genre dans un autre. »¹. Adapter, c'est aussi « exprimer une œuvre dans un autre langage que celui où elle a été conçue et réalisée originellement. »².

On comprend dès lors que le terme concerne aussi la transposition du roman au cinéma. Mais comment peut-on arriver à réaliser un film à partir d'un texte original sans le déformer ou sans le trahir ?

La transposition d'une œuvre littéraire à un langage cinématographique, ayant ses propres codes, ne produirait-elle pas une déception chez le récepteur à cause d'une déperdition fort probable ? Qu'en est-il du point de vue de l'auteur de l'œuvre originale, à quel point tolérerait-il à un co-écrivain (le cinéaste) de s'approprier sa propre création ? Quelle est l'utilité de reproduire dans un autre langage une œuvre qui a déjà eu sa résonance et sa renommée ? Telles sont les questions polémiques qui se posent à chaque fois que l'on parle de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire et qui n'ont cessé d'occuper l'intérêt des cinéastes depuis le début du septième art.

L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires se conçoit comme un nouveau système de lecture, dont la complexité dépasse largement la question du contenu. En effet, le langage cinématographique obéit à des règles du son et de l'image, et les personnages dans le film sont dotés d'une vie grâce à l'action, donc ce n'est plus nécessaire d'ajouter des commentaires et des explications. Faire un film à partir d'un roman, c'est aussi faire autre chose sinon comment peut-on Transposer à l'écran en

¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/adaptation>, consulté le 25/10/2018 à 16 :13.

² Le roman à l'écran : À quelles conditions ? Séquences, (15), 8-11, 1958, p.9.

deux heures de projection une œuvre d'une centaine de pages sans la dénaturer ? Cette limite de temps exige au réalisateur de couper et de dépasser des scènes entières dans le roman original. Le problème qui se pose à ce niveau, c'est le regard du spectateur et sa réaction qui risquerait d'être brutale après avoir construit un imaginaire propre à lui concernant les personnages et leurs caractères à l'issue de la lecture de l'œuvre.

Pour dépasser cette problématique, Alain Morency³ propose une solution dans le choix du genre : un film policier ou d'aventure, par exemple, serait plus adaptable du fait qu'il est riche en action et plus « transparent » au détriment de la narrativité qui « joue un rôle mineur ». Il pense aussi que l'adaptation d'un « roman mauvais » aurait plus de succès que celle d'un roman célèbre. Dans ce cas-là, pouvons-nous songer au cas inverse, c'est-à-dire qu'un film peut donner à l'œuvre originale l'éclat qu'elle n'a pas eu en tant que livre ? La réponse s'avère affirmative si l'on pense au *Fleuve*⁴ de Jean Renoir et aux *Jeux interdits*⁵ de René Clément, par exemple.

D'autre part, comment peut-on transposer un roman philosophique, riche en monologues intérieurs et en méditation de l'esprit ? Comment extérioriser, par la composition des images, le monde intérieur des personnages ? Pour répondre à cette question, Bresson dit :

«Les pensées ou les sentiments des personnages ne doivent jamais être représentés «matériellement». Ils seront rendus visibles par intercommunication et interaction de deux ou plusieurs images».⁶

À partir de ceci, nous constatons que l'adaptation cinématographique ne peut s'en passer de la trahison et que la fidélité serait une utopie inaccessible. Par ailleurs, André Bazin propose de distinguer trois types

³ Morency, A. (1991). « L'adaptation de la littérature au cinéma », in *Horizons philosophiques* », 1(2), 103–123, DOI: 10.7202/800874ar, p.109, consulté le 28/10/2018 à 19 :10.

⁴ *Le Fleuve* est un film américain réalisé par Jean Renoir, sorti en 1951, adaptation du roman semi-autobiographique de Rumer Godden.

⁵ *Jeux interdits* est un film français de René Clément, écrit par Pierre Bost et Jean Aurenche, sorti en 1952. Le film est tiré d'un roman de François Boyer intitulé *Les Jeux inconnus*.

⁶ Citation puisée dans l'article de Ahcen Laib, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de *L'Opium et le bâton* », *Synergies Algéries*, n°13-2011 pp. 165-174, p.171.

d'adaptation qui diffèrent selon le degré de la fidélité avec l'œuvre dont elles s'inspirent :

« (...) Après le *Journal d'un curé de campagne* s'ouvre un nouveau stade de l'adaptation cinématographique. Jusqu'ici le film tendait à se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage. « Fidélité » signifiait alors respect de l'esprit mais recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus directe de l'image. Il s'en faut du reste, malheureusement, que ce souci soit encore la règle la plus générale. Mais c'est lui qui a fait les mérites du *Diable au corps* ou de *La Symphonie pastorale*. Dans la meilleure des hypothèses, de tels films « valent » le livre qui leur a servi de modèle. En marge de cette formule signalons aussi l'existence de l'adaptation libre comme celle de Renoir dans *Une partie de campagne* ou *Madame Bovary*. Mais le problème est résolu différemment ; l'original n'est plus qu'une source d'inspiration ; la fidélité : une affinité de tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier. Plutôt que de prétendre se substituer au roman, le film se propose d'exister à côté ; de former avec lui un couple, comme une étoile double. Cette hypothèse, qui n'a du reste de sens que sous le couvert du génie, ne s'oppose pas à une réussite cinématographique supérieure à son modèle littéraire comme celle du *Fleuve de Renoir*. Mais le *Journal d'un curé de campagne* est encore autre chose. Sa dialectique de la fidélité et de la création se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature. Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne de lui », mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma. »⁷

Ici, Bazin se situe par rapport au *Journal d'un curé de campagne*⁸ pour définir les trois types d'adaptation qu'a connus le cinéma : le premier concerne la transformation des éléments du texte en restant fidèle à son

⁷ Extrait de : André Bazin - Cahiers du Cinéma - n°3 - juin 1951 in Qu'est-ce que le cinéma - Les Editions du cerf- 1985 trouvé dans le site « https://www.acaciasfilms.com/wp-content/uploads/2018/06/DP_journal.pdf »

⁸ *Journal d'un curé de campagne* est un film français de Robert Bresson sorti en 1951. Il est inspiré du roman homonyme de Georges Bernanos, publié en 1936.

esprit. Autrement dit, traduire le roman tel qu'il est, dans un autre langage en transposant textuellement ses dialogues et son intrigue, et sans éliminer aucun de ses événements. Le deuxième type concerne l'inspiration libre, trahir. Dans ce cas, l'œuvre préexistante ne représente que la source pour une nouvelle création, celle-ci est une œuvre à part entière. C'est ce que confirme d'ailleurs Jean Epstein lorsqu'il dit :

« Je traite tout scénario comme original comme m'appartenant depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu Mauprat, il y a quinze ans, je ne l'ai relu que pour corriger mes titres, après l'achèvement du film ; le sujet du film Mauprat est le souvenir de ma première compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. La Chute de la Maison Usher est mon impression en général sur Poe. »⁹

Dans le troisième type, il s'agit de rester près du texte d'origine tout en utilisant son génie pour créer une autre chose originale et personnelle. Dans ce dernier cas l'adaptation filmique serait l'ajout d'une nouvelle dimension outre que celle du roman dans la mesure où les deux créations cohabitent. A ce propos Renoir dit :

« Mon infidélité n'est que superficielle car je crois être toujours resté fidèle à l'esprit général de l'œuvre. Un scénario, pour moi, ça n'est qu'un outil que l'on change au fur et à mesure que l'on progresse vers un but, qui, lui ne doit pas changer. Ce but, l'auteur le porte en lui souvent à son insu». (J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 26)¹⁰

Citons, ici, l'exemple de William Wyler qui, en tournant *Les Hauts de Hurlevent*¹¹, a supprimé toute la seconde partie du livre, celle qui racontait l'histoire des enfants de Catherine et d'Heathcliff. Ceci dans le but de ne pas créer un brusque arrêt au milieu du film qui aurait désintéressé le spectateur.

⁹ Citation puisée dans l'article de Ahcen Laib, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de L'opium et le bâton », Synergies Algéries, n°13-2011 pp. 165-174

¹⁰ Citation puisée dans l'article de Ahcen Laib, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de L'opium et le bâton », Synergies Algéries, n°13-2011 pp. 165-174, p.172

¹¹ *Les Hauts de Hurlevent (Wuthering Heights)* est un film américain en noir et blanc de William Wyler produit par Samuel Goldwyn et sorti en 1939. Adapté du roman éponyme d'Emily Brontë, il ne traite que 16 chapitres sur les 34 du livre (ainsi, la seconde génération des personnages est éliminée).

De tout ce qui précède, nous pouvons conclure qu'adapter un film ne veut nullement dire transcrire littéralement un roman à l'écran. La fidélité à l'auteur ne sera pas assurée par la recherche de l'équivalent du mot dans l'image, mais par la transposition dans un autre mode d'expression, par la réécriture de la même histoire par des moyens du langage visuel. Dans ce cas, l'écrivain et le réalisateur collaboreraient dans la réalisation d'un seul travail au profit d'une seule œuvre d'art. Pouvons-nous parler ici de l'intertextualité entre deux formes d'art différentes ?

Cette publication a l'avidité d'établir une synergie interdisciplinaire entre art lisible et art visible dans le but de proposer des réflexions pertinentes et des méthodologies originales qui permettraient de rendre compte de la logique d'adaptation dans divers sites cinématographiques ou littéraires.

Mot d'ouverture 2

Il y a mille et une manières de raconter un conte... et aucune ne ressemble aux autres. Celle qui semble prendre de nouvelles formes, en s'appuyant sur de nouveaux dispositifs, accessoires, modes, voies..., est confirmée par l'usage de ce qui aura rendu totalement « visible » ce qui était exclusivement « audible ». La question de *la perception* est au cœur de l'articulation entre « audible » et « visible ».

Autrefois, quelques flammes timides d'un feu de cheminée ou d'une bougie ou, encore, un simple rayon de lumière fuyant l'obscurité des nuits froides d'un hiver qui tardait à s'en aller ou d'un été trop écrasant par la chaleur de ses journées, étaient des alliés du conte... Tous les enfants le savaient : le soir, ils attendaient cette voix exceptionnelle qui racontait telle aventure de tel héros ou de telle héroïne, sans même se soucier de ce pouvoir qu'elle exerçait sur ces enfants qui venaient vers elle comme s'ils allaient accueillir un rituel dans une ambiance à ne rater pour rien au monde.

Cette ambiance n'est presque plus de ce monde, sauf dans des contextes de plus en plus rares car les modes de vie changent : d'un côté, il paraît que la ruralité se perd progressivement : dans un sens, c'est tant mieux ! D'un autre côté, le patrimoine immatériel semble « s'industrialiser », c'est aussi tant mieux si cela implique une réelle valorisation.

Le cinéma est, justement, un de ces outils qui modifient considérablement le rapport au conte. De quel rapport s'agit-il ? C'est ce que nous essaierons de mettre en discussion sous le signe d'une double ignorance : le conte ne cessera jamais de nous interroger, ne serait-ce que pour nous faire avouer notre ignorance dès que nous essayons d'en dire quelque chose. Cette ignorance sera augmentée par notre méconnaissance certaine du cinéma (lié au conte) : quelles approches ce cinéma adopte pour orienter les facettes multidimensionnelles du discours contique ?

Pour faire bref, si les valeurs socioculturelles -comme univers dont les « enjeux » sont pris en charge par un langage particulier (essentiellement allusif)- étaient « audibles », il s'agit aujourd'hui, à travers le cinéma, de les apprécier à travers le « visible ». Mais les deux perspectives nous mettent devant des discours assurément de natures différentes... Interrogeons cette problématique en nous appuyant – par souci de clarté- sur un exemple précis de séquence narrative d'un conte connu... Ce qui est (ou pourrait être) filmé ne doit pas perdre de vue ce qu'il suggère comme univers de valeurs socioculturelles (telles que ces valeurs sont exprimées dans l'exemple que proposerons). A partir de là, l'exemple sera moins important que ce qu'il propose comme point de vue de *lisibilité* de l'« audible » devenu « visible ».

Pr. Abdelkader BEZZAZI,
Quand un conte raconté devient un conte
regardé, Enseignant chercheur de la FLSHO.
26 fév. 2019

L'Adaptation Cinématographique et l'Acte de réécriture et de recreation: Exemple du cinéma Africain subsaharien

Bouchra El Andaloussi
Centre Régional des Métiers de l'Éducation
et de la Formation- Rabat

Adapter un film à partir d'une œuvre littéraire est depuis longtemps sujet à débat. Il s'agit surtout de la polémique soulevée par la question de la faculté d'une production cinématographique à soutenir une création. Cela semble diviser l'opinion des critiques qui se sont penchés sur la matière.

1- De l'Adaptation à la réécriture:

Depuis qu'André Bazin, un critique français de cinéma et l'un des fondateurs de la revue les Cahiers du cinéma, a avancé à ce sujet, que « le cinéaste ne saurait s'affranchir du paramètre de la fidélité. (Et qu'elle) est d'abord une « servitude »¹² », l'étude comparative entre cinéma et littérature, a commencé à être conçue en termes de fidélité et de trahison. En effet, certains considèrent que l'œuvre originale est bel et bien le texte de référence pour un cinéaste. Alain Garcia estime, que « le réalisateur ne peut se donner de liberté par rapport au texte source car le scénariste adaptateur n'a pas le « droit » de faire ce que bon lui semble du chef-d'œuvre qu'il transpose à l'écran¹³ ». Il rejoint la théorie de la primauté du mot sur l'image où le pouvoir est concédé de prime abord à l'œuvre littéraire. Cette idée est soutenue également par François Baby pour qui « l'adaptation stricte est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. On ne retrouvera dans le produit final (selon lui) que les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement, entraîne.¹⁴ » Alors que l'adaptation libre est déterminée par un degré moindre de fidélité à l'œuvre originale et qui ne doit pas modifier fondamentalement son sens et sa portée. Nous sommes donc, dans la même posture d'évaluation qui définit

¹²BAZIN, A. [1959] : *Qu'est-ce que le cinéma ? II : Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf, p.21.

¹³ Garcia, Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F., Diffusion Dujaric, 1990, p. 15.

¹⁴ Baby, François, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires* (avril 1980), 10-29.

l'œuvre cinématographique en fonction de sa conformité ou non à l'œuvre littéraire. Ce qui reste une analyse plutôt arbitraire puisqu'il n'existe pas d'échelle de mesure qui permet de juger objectivement, quant au degré supérieur ou moindre de fidélité.

Cette dernière thèse est soutenue par George Bluestone qui atteste que « les jugements de fidélité supposent que les personnages et l'intrigue romanesque sont automatiquement transférables et substituables à ceux du roman, que ce dernier est la norme dont le film s'éloigne à ses risques et périls, que les déviations ne sont permises que pour des raisons certes, imprécises, mais réglées par la distance prise vis-à-vis de l'originale.¹⁵ » Il affirme ainsi, que les transformations sont inéluctables voire fondamentales et constitutives de l'œuvre.

Il est par ailleurs, évident que la littérature et le cinéma constituent deux langages différents. L'adaptation exige alors, des modifications dues au changement de code. Et il est difficile de la figer par une formule ou bien par des règles bien définies. C'est une transposition qui conserve la liberté d'exprimer les idées empruntées à une œuvre antérieure, sous la forme qu'elle choisit. Et c'est en cela que l'adaptation dépasse la réécriture pour devenir une recreation.

2- De l'adaptation à la recreation:

L'œuvre littéraire est par définition polysémique. Elle ne comporte pas une seule signification ou bien un seul discours. Elle est fluctuante et c'est en ce sens qu'elle représente pour le cinéaste une sorte de banque de données qu'il réorganise selon sa propre vision. Le réalisateur qui a préféré de se fonder sur une production littéraire n'ambitionne pas nécessairement y être attaché. Son œuvre vise l'accomplissement d'un résultat à la hauteur de ses aspirations et qui plaît au public. Il prend généralement, en considération d'abord ses objectifs, ensuite le public cible et la loi du marché. Il procède donc à une réécriture du fait même, comme le souligne Umberto Eco que « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une

¹⁵Bluestone, George, *Novels Into Films*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 22.

œuvre d'art revient à en donner une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale¹⁶.»

De la littérature au cinéma, on passe de ce fait, d'une écriture à une autre. D'une création à une autre. La deuxième se greffant sur la première et établissant un écart différentiel.

Le même phénomène s'effectue dans la transposition du roman vers la bande dessinée ou bien vers le théâtre ou bien vers tout autre genre. Et il s'agit toujours d'une forme de réécriture qui selon Alexis Tcheuyap « décloisonne les genres littéraires et les médias en faisant de la répétition le lieu d'une nouvelle élaboration textuelle et d'une altérité fondée sur la reprise, la destitution/constitution d'une identité (...) On parlera alors de réécriture filmique, littéraire, romanesque ou théâtrale.¹⁷ »

On reconnaît ainsi deux éléments fondamentaux de la réécriture qui sont : la différence et la subjectivité. Une réécriture est forcément différente et procède à des réajustements propositionnels. Cela implique de modifier au lieu de copier, et vu que ces réajustements demeurent autonomes et subjectifs, cela implique un travail de recréation. François Truffaut pense à ce sujet, que la réécriture qui consent de recréer l'œuvre est infinie et permet non seulement, de donner à celle-ci chaque fois, une nouvelle résonance, mais aussi de la reconsacrer. Jean-Marie Clerc pense également que « la transposition s'apparente à une création autonome dans la mesure où même si elle emprunte certaines idées directrices à une œuvre antérieure, elle conserve la liberté de les exprimer sous la forme qu'elle choisit. Resterait à déterminer si les contraintes propres à l'instrument d'expression ne pèsent pas sur ces choix dans le cas de la caméra surtout.¹⁸ ». Alors qu'en est-il de l'adaptation cinématographique en Afrique subsaharienne ?

3- L'adaptation cinématographique en Afrique subsaharienne:

Les écrits africains sont spécialement inscrits dans l'oralité. Ces productions orales qui relèvent du milieu socioculturel de l'écrivain africain,

¹⁶Eco, Umberto, *L'Œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.17.

¹⁷Tcheuyap, Alexie, « *Le texte littéraire à l'écran, Approches et limites théorique* », Portée, Vol. 29, numéro 3(2001/2002), p.32.

¹⁸Clerc, Jeanne Marie, *Écrivains et cinéma, Des mots aux images, des images aux mots*, Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985, p. 98.

représentent une richesse et renforcent l'originalité des œuvres africaines par rapport aux œuvres occidentales.

a- Les formes de l'oralité :

Les écrits africains sont spécialement travaillés par l'oralité. Ces productions orales qui relèvent du milieu socioculturel de l'écrivain africain, représentent une richesse et renforcent l'originalité des œuvres africaines par rapport aux œuvres occidentales. Dans son inscription cinématographique, l'étude des formes de l'oralité s'impose certainement pour examiner l'apport insolite que constitue le style du récit africain au cinéma. En effet, l'introduction des manifestations de la tradition orale apporte cette touche d'originalité. Mais pas seulement, puisque la portée idéologique y est également inscrite et elle détermine un certain nombre d'ajustements thématiques.

Dans sa réécriture filmique du roman *L'aventure Ambiguë*¹⁹ de Cheikh Hamidou Kane, le réalisateur français, Jacques Champreux, introduit un griot qui n'existe pas dans l'œuvre d'origine. Laurent Chevalier fait la même chose dans son adaptation de *L'enfant Noir*²⁰ de Camara Laye. Tous les deux reconnaissent l'existence et l'importance de cette figure centrale dans toutes les traditions orales africaines.

Et au delà de la figure du griot en lui-même, ce sont les objectifs du conte traditionnel qui sont visés à savoir : critiquer implicitement et enseigner en divertissant. Les œuvres cinématographiques revêtent ainsi une dimension didactique.

Cette même dimension a toujours été présente dans les différentes adaptations cinématographiques de Sembène Ousmane. En effet, il s'est très tôt rendu compte que la littérature africaine a peu de lecteurs autochtones. La seule qui peut y avoir accès est une certaine intelligentsia bourgeoise qui est comme l'explique Alexie Tcheuyap « coupée du peuple et tournée vers un médium linguistique dont la majorité n'a pas la maîtrise : le français. Cherté des livres et analphabétisme oblige, la littérature, qui s'exprime essentiellement en langue européenne, diffuse dans des circuits à la fois institutionnels et minoritaires : collèges, lycées, universités. L'accès aux livres relève forcément du privilège réservé à certaines catégories sociales et aux centres urbains, soient des univers cloisonnés, rigides et

¹⁹ Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure Ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

²⁰ Laye, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, L'Harmattan, 1980.

souvent exclusifs, qui contrastent avec la fluidité orale des masses populaires et avec leur ancrage linguistique endogène et traditionnel.²¹»

Sembène Ousmane choisit alors, d'adapter ses propres romans au cinéma. Son but est de réconcilier le peuple aux idées nouvelles pour « le réveil d'une Afrique populaire qui s'autocritique et se jauge.²²»

Il est convaincu de la puissance que revêt l'image dans ces sociétés de l'oralité. Sembène défend un cinéma grand public, un cinéma militant, politique et controversé, qui se veut une sorte de cours supplémentaires du soir où ressaisir son identité d'Africain est la visée ultime.

Etant en même temps écrivain et cinéaste, Sembène révèle et convertit, de l'écrit à l'écran, le regard posé sur soi à travers deux modes de narrativisation, textuel et visuel. C'est grâce à ce double don, que Sembène Ousmane offre une lecture interne d'une même œuvre et d'une même société. Sachant que « chaque médium actualise la même histoire en usant de techniques qui lui sont propres²³» Le défi est d'autant plus mobilisateur qu'il n'a rien d'un journal, la société qu'il se donne pour devoir d'examiner étant en butte à ses propres peines, résultantes de pratiques figées qui tiennent des immoralités – corruption et clientélisme en premier, autant de modes de fonctionnement qui enferment ces sociétés dans la dégradation des normes qui assurent l'ordre.

Loin d'un cinéma industriel manipulé par l'intérêt commercial, c'est un cinéma partial qui se fait jour, canalisé sur les réalités africaines, en interférence franche avec la production littéraire de l'auteur. Dans une intervention orale à la rencontre Internationale des poètes qui s'est déroulée à Berlin du 12 au 27 septembre 1964, Sembène Ousmane a bien remarqué que « Sur les écrans d'Afrique noire, ne se projettent souvent que des histoires d'une plate stupidité, étrangères à [la vie des africains], pour [lesquels] le problème cinématographique est aussi important que de construire des hôpitaux, des écoles, donner à manger [aux] populations. L'important est pour [eux], d'avoir [leur] cinéma : c'est-à-dire de se revoir,

²¹ Tcheuyap, Alexie ; Op.Cit., p. 95.

²² Ousmane, Sembène, « Allocution de Victoria », dans Sada Niang, *Littérature et Cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 56.

²³ Anny Dominique Curtius, « *Le Mandat* de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique », in Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 139.

de se saisir, de se comprendre soi-même par le miroir de l'écran.²⁴» Avec *Le Mandat – Mandabi* en wolof, Sembène Ousmane recrée son propre roman. Il s'essaie dorénavant à un cinéma ethno-centré, dirigé vers le peuple wolofphone. *Le Mandat*, c'est l'histoire d'Ibrahima Dieng qui, toujours dignement emmitoufflé dans ses boubous amidonnés, apprécie la considération de ses deux épouses et de son voisinage dans le Dakar populaire où il demeure, avant qu'un mandat envoyé de France par son neveu ne vienne le troubler. Ibrahima se retrouve contraint d'expérimenter la bureaucratie et au mépris des institutions qui l'écrasent, métaphore de la vie moderne, de ses vicissitudes et du respect perdu pour les valeurs traditionnelles, puisque c'est au double étant en butte à ses propres tourments, résultantes de pratiques figées qui tiennent des vices – corruption et clientélisme en tête sont propres » Le pari est d'autant plus motivant qu'il n'a rien d'une biographie, la société qu'il se donne pour tâche d'explorer titre d'analphabète et d'homme de la tradition qu'Ibrahima, exposé aux outrages d'une jeune génération techniciste et versée dans une modernité déshumanisée, va essayer affront sur affront, ravalant son humiliation.

b- L'image des marginalisés

L'observation des réécritures filmiques en Afrique, montre par ailleurs, une certaine séduction pour les personnages socialement marginaux, car marginalisés. Le Fou de *L'aventure ambiguë*²⁵ de Cheikh Hamidou Kane, est, dans le film de Jacques Champreux, toujours présent aussi bien auprès du maître que de Samba, surtout lors des scènes décisives. Il connaît, comme par enchantement, tous ses faits et gestes. Dans le film, il apparaît dès la quatrième séquence alors que dans le roman, il n'apparaît que vers la fin et à la différence du roman, il tient un discours d'une cohérence étonnante à Samba Diallo. Il est même promu au statut de philosophe et de mage car en plus de ses propos profonds et prophétiques, le timbre de voix tantôt insistant tantôt menaçant lui confère un « pouvoir lucide.»

²⁴ Ousmane Sembène, intervention orale à la rencontre Internationale des poètes à Berlin du 12 au 27 septembre 1964.

²⁵ Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure Ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Dans *Xala*²⁶, l'armée des mendiants hante l'espace visuel et sonore du film et suit la trajectoire tragique d'El Hadji. Sembène Ousmane choisit d'autre part, de créer un nouveau personnage qui n'existe pas dans le roman. Il s'agit d'un paysan qui se joint aux gueux, et dont l'infortune permet d'illustrer les mécanismes qui régissent les groupes d'intérêt en Afrique. A cause de l'ampleur de la corruption qui gangrène les institutions africaines, ce personnage fini curieusement, à la chambre de commerce à la place d'El Hadji. En fait la réécriture cinématographique accentue ici, la fonctionnalité et le rôle de certains personnages comme les malades et les mendiants, dont le statut social ne les dispose pas à jouer quelque rôle que ce soit. Ils sont valorisés et mis au centre du film pour insister sur l'impératif de mieux les considérer puisque, ce sont avant tout, des produits du malaise social. Si dans les films occidentaux on met davantage l'accent sur un personnage star ou héros, dans le cinéma africain ainsi que le confirme Tahar Cheriaa, un cinéaste tunisien, « le personnage principal est toujours le groupe, la collectivité, [et] c'est là l'essentiel.²⁷ »

c- La représentation du féminin:

Du fait même du nombre très réduit des cinéastes femmes en Afrique subsaharienne, le point de vue dans la représentation de la femme africaine demeure la plupart du temps masculin. Alors en dépit des images des femmes qui sont en majorité directement en prise avec la réalité, cela donne lieu à des modèles de protagonistes qui ont pour la plupart, sinon un sort tragique, du moins un manque de détermination avéré. Cela n'empêche en rien le fait que ces cinéastes hommes, décrivent la situation équivoque de la femme africaine.

Pour dénoncer une condition féminine toujours avilissante, l'adaptation cinématographique s'ingénie parfois à exagérer les manifestations de la soumission de l'africaine tantôt aux institutions traditionnelles, tantôt à la domination masculine. Une scène du film *Sango Malo* est particulièrement éloquente : assise à ses pieds, la jeune épouse du chef, lui masse les orteils. Le film va plus loin encore avec une autre scène tout aussi symptomatique; Le père Bakang donne une raclée à son épouse qui serait responsable du mariage sans façon de sa fille. On l'a deviné : ici,

²⁶ Ousmane Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1970.

²⁷ Cheria, Tahar, « le groupe et le héros », Caméra Nigra. Le discours du film africain, Bruxelles-Paris, OCIC- L'Harmattan, 1984, p.109.

c'est la disqualification du pouvoir masculin qui est opérée et qui permet de légitimer toutes les revendications féminines.

Dans un autre registre où l'adaptation filmique vise à dénoncer le surpeuplement de la famille croulant sous la promiscuité, et l'image de l'africaine réduite uniquement à son rôle de procréation, la caméra de Jacques Chevalier et celle de Sembène Ousmane se focalisent sur des femmes qui, même lorsqu'elles sont entrain de travailler, ont toujours un enfant dans les bras, sur le dos ou dans le ventre.

Par ailleurs dans *Xala*, l'accent est mis sur la crise de la masculinité. Tout le film est la chronique de la dépossession irréversible et générale des attributs masculins d'El Hadji. De même qu'il fait le procès de la polygamie en mettant en scène des femmes fortes comme Oumy et Rama. Dans *l'aventure ambiguë*, c'est par le truchement du point de vue de la caméra que le pouvoir de la grande Royale est mis en exergue. La grande Royale est le personnage avec qui la caméra se déplace. Il lie l'espace et fait le lien entre les différentes séquences. « C'est sa voix s'adressant aux Diallobé qu'on entend en voix off. Le personnage de cette femme prend ainsi, encore plus d'envergure et de latitude au sein de sa tribu.

Au final, la représentation du féminin au cinéma est assez complexe et assez engagée d'un point de vue masculin. Tout se résume en vérité, au combat pour la cause des africaines, mais aussi pour toutes les libertés. D'ailleurs, selon Alexie Tcheuyap, « si cette lutte s'impose pour les femmes, c'est essentiellement parce qu'elles font partie de l'une des nombreuses couches sociales marginalisées²⁸ » en Afrique.

Conclusion:

Finalement, dans l'appropriation des œuvres littéraires par le cinéma en Afrique l'objectif majeure reste « l'utilitarisation » des écrans. Le cinéma devient ainsi, un instrument d'éveil pour un peuple dont la plupart sont marginalisés, comme c'est le cas pour les malades, les mendiants ou les femmes. La réécriture cinématographique leur offre de ce fait, l'opportunité de se dévoiler et de s'exprimer en ramenant au centre du récit filmique ce qui, dans le roman est à la périphérie.

²⁸ Tcheuyap, Alexie, *Op.Cit.*, p. 96

Bibliographie sélective:

I- Romans

- Ba Kobhio, Bassek, *Sango Malo*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Kane, Cheikh Hamidou, *l'Aventure Ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- Laye, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, L'Harmattan, 1980
- Ousmane Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1970.

II- Films

- *Aventure ambiguë (L')*, Réalisation Jacques Champreux, 1984.
- *Enfant noir (L')*, Réalisation Laurent Chevalier, 1995.
- *Sangi Malo, Le Maître du canton*, Réalisation Bassek Ba Kobhio, 1991.
- *Xala*, Réalisation Ousmane Sembène, 1974.

III- Articles et Ouvrages:

- Anny Dominique Curtius, « *Le Mandat de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique* », in Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Ayari, Farida, « *Images de femmes* », CinémAction, numéro 26 (1983), 136-142.
- Baby, François, « *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation* », *Études littéraires* (avril 1980), 10-29.
- BAZIN, A. [1959] : *Qu'est-ce que le cinéma ? II : Le cinéma et les autres arts*, Paris, Le Cerf.
- Bluestone, George, *Novels Into Films*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.
- Cheria, Tahar, « *le groupe et le héros* », *Caméra Nigra. Le discours du film africain*, Bruxelles-Paris, OCIC- L'Harmattan, 1984, 109-112.
- Clerc, Jeanne Marie, *Écrivains et cinéma, Des mots aux images, des images aux mots*, Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985.
- Eco, Umberto, *L'Œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

-Garcia, Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F., Diffusion Dujaric, 1990.

- Miller, Hugh, « *L'Aventure ambiguë vue du dedans : perspectives islamiques* », n. 18, (1990), 59-70.

-Ousmane Sembène, intervention orale à la rencontre Internationale des poètes à Berlin du 12 au 27 septembre 1964.

- Ousmane, Sembène, « Allocution de Victoria », dans Sada Niang, *Littérature et Cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.56.

- Tcheuyap, Alexie, « *Le texte littéraire à l'écran, Approches et limites théorique* », Portée, Vol. 29, numéro 3(2001/2002), 87-96.

Introduction:

Les efforts de la réception critique sont toujours à la recherche de l'œuvre littéraire. Celle-ci, une fois produite, dépasse de loin son écrivain, devient de plus en plus ambiguë et finit par se donner au lecteur comme un tout-culturel plus vaste, un travail d'écriture qui se laisse désirer et refuse d'être épuisé. Il existe, en effet, autant d'approches critiques qui tentent de lire et de désambigüiser le texte littéraire écrit. Outre la méta-littérature, l'adaptation cinématographique passe pour un moyen visuel, un mode d'expression pertinent pour proposer une lecture approximative du contenu de l'œuvre littéraire. Il y a dans le passage de l'écrit au filmé, des mots du livre aux images-sons de l'écran une tentative de mimésis en ce sens de réduire l'opacité sémantique et l'épaisseur symbolique du texte référentiel, et d'aller ainsi vers un maximum de transparence et de translucidité de l'œuvre en question. Cela dit, parce que dans les arts visuels, et à plus forte raison au cinéma, l'image et le son, substitués aux mots, sont perçus immédiatement dans leur intégralité, et les observateurs reconnaissent directement le référent des œuvres figuratives sans qu'aucun décryptage symbolique soit nécessaire. Au contraire, de par le caractère abstrait du langage écrit, l'univers représenté par un roman, une nouvelle ou un conte est inaccessible à la perception physique du lecteur et doit être entièrement imaginé ou conceptualisé.

Dans notre modeste contribution, nous tenterons de montrer que l'adaptation filmique est un travail de représentation visuelle qui s'inscrit dans le cadre d'une logique d'esprit de synthèse pour dire l'essentiel et montrer la substance sémantique globale de l'œuvre littéraire adaptée. Par conséquent, l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est à concevoir dans une perspective d'ambition artistique, celle qui permettra à l'œuvre de renaître différemment à nouveau, et de développer toute une communication d'échange et de partage entre littérature et cinéma.

1/ L'œuvre littéraire comme structure rhétorico-sémantique équivoque.

De prime à bord, il importe de mettre l'accent sur le fait qu'en matière de production artistique et de réception critique, il n'existe pas d'œuvre à sens unique, stable, autarcique et constant. Si un tel sens pourrait exister dans telle ou telle œuvre, il serait toujours d'ordre relatif et approximatif. Ce pouvoir d'ambiguïté sémantique est un trait esthétique fondamental dans les œuvres littéraires et la production cinématographique. En fait, la littérature et le cinéma sont deux modes de créations artistiques, deux formes de représentation socioculturelle, deux visions du monde par lesquelles l'être humain (l'écrivain et le cinéaste) essaie de lire et d'interpréter ce qui se passe au fond de lui-même, autour de lui et au-delà de ce qui est communément admis. (Propres lectures et interprétations pour telle ou telle thématique jugée digne de réflexion et de communication). Il existe, en fait, autant de littératures, autant de cinémas que de sujets inépuisables sur lesquels la critique littéraire et celle de la cinématographie se sont essayées. Pour plus de précision, il faut noter que la littérature, par ses différentes formes d'extensions narratives – on parle aussi de genres littéraires – (mythe, conte, légende, fable, nouvelle, roman, théâtre...) a toujours été concomitante au processus d'évolution et de révolution de la pensée humaine (Ancienne Egypte, littératures gréco-latine, médiévale, celles de la renaissance, du classicisme, du romantisme...), antérieure évidemment au cinéma et tellement compliquée que Roland Barthes, dans *S/Z*, et Joëlle Gardes-Tamine, dans *La stylistique*, appellent « mensonge métonymique ». Arthur Rimbaud mérite à son tour d'être cité pour saisir cet aspect compliqué de l'œuvre littéraire. Ce qu'il a écrit, en fait, à propos de sa poésie qui a tendance à cultiver une certaine problématique de « l'errance du sens » et de fonder ainsi un certain « excès de sens » inépuisable

Ce charme ! Il prit âme et corps.

Et dispersa tous efforts.

Que comprendre à ma parole ?

Il fait qu'elle fuie et vole !

Qui semble représenter la quintessence, le véritable principe créateur que toute production littéraire doit se forger et véhiculer.

A vrai dire, il y a toujours dans l'œuvre littéraire une certaine énergie, un certain élan dynamique de tendre la phrase à l'extrême, un

certain supplément de sémanticité, une certaine impensée de la pensée ou encore, d'une pensée indéterminée dont ni la grammaire des textes ni le dictionnaire ne peuvent rendre compte. Si les mots n'avaient qu'un seul sens, celui des dictionnaires, il n'y aurait pas de littérature. C'est ainsi que la critique littéraire, examinant l'œuvre produite, fonctionne ordinairement au microscope en essayant d'éclaircir le côté philologique, philosophique, historique et psychologique de l'œuvre.

Toutefois, et en dépit même de ces différences historiques et diachroniques, il faut souligner que la littérature et le cinéma ont, depuis le début du vingtième siècle, conclu un pacte de mutualité pour qu'une œuvre littéraire soit scénarisée, adaptée et portée à l'écran. Autrement dit, et dans une métaphore un peu comique, nous pouvons avancer et dire que le cinéma « a tombé amoureux de la littérature » vers 1902, date cruciale de la réalisation du film du cinéaste et réalisateur français Georges Méliès²⁹, *Le voyage dans la lune*, inspiré de deux romans à savoir *De la terre à la lune* de Jules Verne (1865) et *The first Men in the Moon* (1901) de Herbert George Wells dans sa version française *Les premiers hommes dans la lune* (adaptation de long-métrage)

Ainsi, de l'œuvre littéraire à son adaptation filmique, quelques interrogations s'imposent, à savoir pourquoi un tel grand souci de la part des adaptateurs scénaristes et cinéastes de réduire les détails narratifs de l'œuvre en question pour la porter à l'écran finalement ? Autrement dit, quel est l'intérêt du passage de « ce lisible-visible linguistico-rhétorique » parfaitement conceptuel à ce « visible cinématographique » ? S'agit-il d'une tentative de mimésis et de transfiguration pour garantir au lecteur plus de confort et de transparence sémantiques ?

²⁹ Scénariste et réalisateur français de cinéma (1861-1938). Il fait du cinéma, bien qu'il soit encore dans son état embryonnaire, un art véritable, par la richesse d'un génie inventif aussi savant que poétique. Entre 1896 et 1913, il a pu tourner plus de 500 films où se mêlent à la fois le féerique et le scientifique, et parmi lesquels on peut citer : *Cendrillon*, *Le Palais des Mille et Nuits*, *La Fée Libellule*, *20 000 lieues sous les mers*, *La conquête du pôle*, *Le Voyage dans la Lune*...

Parmi les œuvres de fiction de Jules Verne (1828-1905), on peut citer : *Un Hivernage dans les glaces* (1851), *Maître Zacharius ou l'horloger qui a perdu son âme* (1854), *Cinq Semaines en ballon* (1863), *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1870), *Les Indes noires* (1877), *Autour de la Lune* (1870), *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1873), *Nord contre Sud* (1887), *Le Sphinx des glaces* (1897)...

Eu égard à l'aspect pluriel de l'œuvre littéraire qui, sous les yeux de tout lecteur, se veut « un tout culturel plus vaste », c'est-à-dire, ambiguë par la nature symbolique et conceptuelle du langage écrit dans laquelle elle est formalisée et codifiée, on peut bien estimer que son adaptation filmique s'avère nécessaire pour réduire « son flou de signifié³⁰ » et tenter de désambiguïser sa charge sémantique.

2/ L'écriture scénaristique comme travail de découpage séquentiel de l'œuvre narrative inspiratrice.

Le travail de scénariser une œuvre littéraire prévue pour une projection filmique est capital. Il est au centre même du processus d'adaptation. D'une part, il y a l'œuvre littéraire comme point de départ narratif, et source souche et référentielle d'inspiration ; d'autre part, il y a la projection filmique comme point d'arrivée actualisé, comme affichage et codification audio-visuelle ; et entre les deux, s'intercale le scénario comme travail de découpage séquentiel et d'élagage thématique pour retenir essentiellement l'esprit de synthèse de l'œuvre littéraire à porter à l'écran. On peut trouver quelques analogies dans le cadre du processus d'adaptation cinématographique et donner ainsi quelques images comparatives révélatrices de sens à savoir, par exemple, que l'œuvre littéraire, avant son adaptation et projection filmique, s'apparente dans une large mesure à l'arbrisseau de la ronce (mûrier) avec ses branches encombrées, ramifiées et crochues ; le scénario serait le travail d'un arboriculteur qui arrive avec sa paire de ciseaux pour élaguer la ronce, et finalement, la projection filmique peut être assimilée à ce moment de floraison de la ronce parce que déjà soigneusement élaguée et ébranchée, ou mieux encore à ce temps de la récolte des fruits des mûres. En effet, prenant part à l'élaboration d'un produit d'images et de sons, le scénario est avant tout un écrit, un texte rédigé au préalable de la projection filmique. Le scénariste a, à la fois, une vision rétrospective et prospective de l'œuvre à adapter : en résumant l'œuvre-source et en la réduisant à l'essentiel de son parcours diégétique, il parvient finalement à décrire et à évoquer le produit futur cinématographique qui n'existe pas encore et qu'il cherche à rendre bientôt possible sur le grand écran, et ce, bien entendu, en collaboration avec le cinéaste-réalisateur.

³⁰ Nous empruntons cette expression critique à Umberto Eco, l'auteur de *L'œuvre ouverte* éditée chez Seuil en 1965.

Scénariser une œuvre littéraire ou procéder à l'écriture scénaristique, c'est aussi avoir ce grand souci de libérer l'œuvre littéraire de ses encombrements narratifs³¹, d'alléger en quelque sorte le fardeau de ses rebondissements d'actions et de ses péripéties tautologiques, pour parvenir finalement, à l'orienter dans le sens de montrer par l'image et le son plutôt que de raconter par le mot et la phrase complexe. C'est justement en ce sens de réduction maximale de l'œuvre et de la qualification de son parcours narratif dans ses grandes lignes, que le scénariste arrive à assurer l'évolution, la continuité, la pérennité et une certaine fusion culturelle entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique.

Vu l'importance du scénario dans le processus d'adaptation filmique, il importe de souligner que dans les années 80, l'université libre de Bruxelles a fondé un Institut de Littérature Cinématographique Comparée (ILCC). Cet institut, sous la direction de Jacqueline Wolfowicz-Van Nypelseer, défendait vigoureusement, notamment à travers sa revue, *Les Cahiers du Scénario 30*, l'idée que le scénario est un genre littéraire à part entière. Considérant que le scénario doit avoir sa place dans la littérature au même titre que le théâtre, la poésie, le roman, l'autobiographie, l'essai ou la correspondance, le groupe de recherche wolfowiczien insiste sur le fait d'appliquer les critères de l'analyse du texte de théâtre au service de l'analyse scénaristique, et par conséquent, mieux voudrait réunir dans un même corpus : scénarios, comme textes hybrides, ciné-romans et romans-scénarios et de les étudier dans une perspective de la littérature cinématographique comparée.

³¹ Notons que ce souci de réduction et de vouloir se débarrasser de la masse narrative dans son rapport avec l'habitude d'une rhétorique de description dans sa version extensive (chercher à raconter laconiquement et de manière concise et litotique) saute aux yeux dans le recours à la production des récits courts. C'est bien le cas de Flaubert qui devient scénariste de ses romans gigantesques en choisissant par exemple d'écrire *Trois contes*, ou pour citer Maupassant avec ses contes et nouvelles, ou encore pour parler de *Nadja* de Breton, où la description pléthorique disparaît en faveur de l'iconographique, du figuratif et du pictural. D'où le « roman-tableau » chez les surréalistes comme tentative de dépasser le roman dit roman classique.

3/ Projection filmique : effets de simulation cinématographique et tentative de désambiguïsation sémantique.

Depuis les débuts de la cinématographie, le cinéma n'a pas cessé de puiser son inspiration dans la littérature. Porter au grand écran une telle ou telle œuvre littéraire, c'est, en fait, partir à la redécouverte de celle-ci, c'est-à-dire à la recherche de son sens hermétique. Il va sans dire que la littérature comme source inspiratrice du cinéma, avec tous les grands efforts consacrés à la production filmique dans ses diverses versions adaptatives, obéit au principe palimpsestueux de ce qu'on appelle en anglais « work in progress » / « Travail en progression ». Au préalable même de la projection d'un roman, d'une nouvelle, d'un conte ou même d'une pièce de théâtre, s'impose une nécessité de modification permanente : des effacements, des ajouts, des interprétations prennent ainsi, ensemble, corps dans une nouvelle version scripturale : la réécriture, porteuse évidemment d'une grande ambition et d'une nouvelle manière de raconter, de dire, de représenter et de mieux montrer sur le grand écran.

Dans ce contexte de progression artistique, il paraît que l'objectif principal de l'adaptation d'une œuvre littéraire étant de proposer une relecture de cette œuvre tout en montrant, à grands traits, son histoire d'une manière vivante, réaliste et substantielle. Eu égard à cette tentative extensive de « faire vrai » par le biais de l'image animée, la présence des personnages, le choix des couleurs, le rythme des sonorités musicales et d'autres procédés de simulation et de transfiguration cinématographiques, le cinéaste réalisateur permet au lecteur-spectateur de repartir à la redécouverte de l'œuvre tout en réinterrogeant son contenu insondable avec moins de risques et de problèmes de réception. Désormais, le passage du lisible textuel de l'œuvre écrite au visible de la projection cinématographique assure un certain confort de lecture et permet de créer un certain effet de mimesis cinématographique. Il est à noter, en effet, que certaines œuvres s'avèrent difficiles d'accès aux étudiants, non pas en raison d'une écriture particulièrement compliquée ou exigeante, mais parce que issues d'une époque lointaine dont ils ne savent que très peu, ou d'une culture étrangère dont ils ignorent tout, les références indispensables à une pleine compréhension leur font défaut. La projection filmique dans ce cas peut bien combler cette lacune.

Conclusion :

La littérature au service du grand écran est l'un des principes fondamentaux de la création artistique. Ce principe implique, réciproquement, que le cinéma ne peut agir ou réagir que dans le sens d'enrichir la réception critique des œuvres littéraires et de multiplier ainsi la fréquence de l'acte créateur. Du *Voyageur dans la lune*, sorti en 1902, une adaptation par Georges Méliès du célèbre roman de science-fiction de Jules Verne, *De la terre à la lune*, écrit en 1865, à l'adaptation d'*Ulysse* de James Joyce, réalisé par Joseph Strick en 1967, ou même *La moitié du ciel* tourné en 2015 par le réalisateur marocain Abdelkader Lagtaâ, une adaptation du célèbre roman autobiographique de Jocelyne Laâbi, *La liqueur d'aloès*, écrit dans les années 70, tout en passant par *Les liaisons dangereuses* de Laclos (adaptation de Stephen Frears en 1989), *Romeo et Juliette*, pièce de théâtre écrite en 1597 par Shakespeare (adaptation en 2013 de Carlo Carlei) avec ses cinq versions d'adaptation, *Madame Bovary* de Flaubert (adaptation récente de Sophie Barthes en 2014), *Les Misérables* de Victor Hugo (adaptation de Robert Hossein en 1992), *Germinal* de Zola (adaptation de Claude Berri en 1993), *le Procès* de Kafka (adaptation d'Orsson Welles en 1962) ou *L'Étranger* de Camus (adaptation de Luchino Visconti en 1967)... , soulignent parfaitement ce rapport intrinsèque et consubstantiel qui ne cesse de se tisser entre littérature et cinéma, mais aussi entre méta-littérature, méta-cinéma et trans-écriture .

En fait, Il existe à l'échelle internationale cinématographique autant de scénaristes-cinéastes réalisateurs que d'œuvres littéraires sur lesquelles ils se sont essayés en matière d'adaptation filmique, autant de cinémas que d'interprétations critiques. C'est ainsi que le fait qu'une seule œuvre littéraire soit adaptée et portée à l'écran plusieurs fois et différemment, peut-il bien justifier que la littérature, avec toutes ses formes artistiques, est un tout-culturel plus vaste, lequel espace appelé constamment à une remise en question de sa structure génétique qui prête à confusions. Aussi cela contredit et contrecarre-t-il parfaitement l'idée selon laquelle l'adaptation cinématographique est une trahison et une dévalorisation de l'œuvre littéraire originale.

Du reste, et en dépit même de tous les efforts qui se déploient en matière d'adaptation cinématographique pour tenter de désambiguïser le texte littéraire dans toutes ses formes extensives et transgressives, ne serait-il pas pertinent, dans le cadre d'une perspective de réception

critique de cinéma et de cinématographie, de considérer toute projection filmique adaptée comme un terrain favorable à l'investissement d'une meilleure poétique de mensonges métonymiques et d'illusions référentielles, celle qui contribuera davantage à une refictionnalisation de l'œuvre littéraire en question, et, bien entendu, à l'augmentation de son opacité sémantique ? Cela dit, parce que derrière le choix de toute représentation iconique et sonore se cache toute une stratégie de simulation, toute une rhétorique de codification subjectivement colorée.

Bibliographie:

Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Paris Editions Klincksieck, 2013.

Claire Ropars Wuilleumier, *L'écran de la mémoire : essai de lecture cinématographique*, Paris, Seuil, 1970.

Id., *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1973.

Id., *Le Texte divisé : essai sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, 1981.

Georges Poulet, *La Pensée indéterminée, du romantisme au XX^e*, Paris, PUF, 1987.

Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol.1, Paris, Editions CERF, 2001.

Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*, Paris, A. Colin, 1992.

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

Sous-titrage et Ancrage culturel au Cinéma Rifain : Un art entre le Traduisible et l'Intraduisible.

Dc. Ilham MIRI/ Pr. EL Houssaein FARHAD,
FPN/UMP

La notion du sous-titrage dans l'univers cinématographique rifain est une entrée embryonnaire sur les rails de l'internationalité. Cependant la trajectoire translatrice langue « dominée » - langue « dominante » ne cesse de susciter un échafaudage de problématiques quant aux lexiques culturels adéquats, aux images folkloriques et plus particulièrement à l'intraduisible culturel. Dans ce sens, une traduction unidirectionnelle suffira-t-elle pour reproduire tous les éléments de la civilisation source ?

I-Problèmes de la traduction audiovisuelle : de la technicité à la sémiosité :

Dès son aube, la traduction, en tant que jalon fondamental de l'intercommunicabilité, couvre une série de complications et de difficultés qui émergent de la transposition du fardeau culturel. Autrement dit, le passage d'une langue à une autre ne retrace pas uniquement la mise en jeu des phénomènes linguistiques et quelques règles grammaticales, mais il met en évidence la concrétisation du Savoir sémiotique caractérisant les civilisations source et cible.

Littérairement parlant, le processus translatif des éléments sémiotiques implique une analyse profonde des soubassements culturels. Pourtant, et en cas d'impasse lexical, le traducteur recourt de temps à autre à des explications détaillées en dessous de son texte voire à des commentaires infrapaginaux qui se font guide soumis au service du lecteur. Par exemple les rites du mariage chez un peuple donnée, se diversifient suivant la spécificité patrimoniale et héréditaire de chaque zone – le cas du Maroc- au Rif par exemple on consacre une nuit -deuxième jour qui suit l'offre du *Henné* à la mariée de la part de la famille du marié- pour glorifier le marié, celui-ci se trouve au milieu d'un groupe d'hommes formant un cercle et psalmodiant autour de lui des formules de glorification. Ce rituel s'appelle « *Arṛaziq* » en amazighe. Or, la langue française ne détient aucun terme dénotant cette tradition vu le grand écart culturel, la raison pour

laquelle on maintient une périphrase dans le but d'expliciter méticuleusement l'emprunt en question.

A vrai dire, la trajectoire écrit-écrit instaure une atmosphère scripturale flexible qui n'est point assujettie ni aux contraintes temporelles, ni aux délimitations spatiales. En controverse, le champ audiovisuel, comme son nom l'indique, collabore indissociablement deux entités élémentaires alliant entre l'auditif et le visuel. Ceci dit que la recherche des leitmotivs symboliques, leurs interprétations et leurs modulations dans le moulage linguistico-culturel accueillant, prévoit à priori une condition *sine qua non* ayant pour objet central le déchiffrement préliminaire du contenu, il s'agit en fait de l'écoute active qui tend vers une réception opérationnelle, et de la visualisation efficace qui couvre bon nombre d'enjeux traités. Dans ce sens, l'association de ces paradigmes concomitants déclenche en quelque sorte une animation perceptive qui remue l'aspect sensoriel et sensible du traducteur-téléspectateur : « *c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma: le film ne se pense pas, il se perçoit.* »³². Du coup, toute absence intentionnelle ou inattentionnelle de l'un de ces éléments-là risque de faillir le sens originel de l'énoncé, par conséquent on tombe dans les méandres sémantiques. Dans une production filmique par exemple, l'élaboration du sens s'inscrit dans son rythme³³ qui provient de l'entremêlement de l'image et de l'action d'où la notion de l'image actée puisqu'un film pourrait être défini comme un produit « narratif » relatant en même temps l'action et la narration.

En matière traductive, la cinématographie diffère radicalement de la littérature, son décryptage linguistique implique un parcours complètement distinct comprenant la scripturalisation de l'oral. Le langage oral, en tant qu'unité verbale ordinairement usée dans la vie quotidienne, comporte l'alternation des énoncés courts dénués parfois des règles et des structures grammaticales. Cependant, la transcription de l'auditif et du visuel nécessite une prise en conscience de l'ordre linguistique et extralinguistique de la langue concernée³⁴. A titre consécutif, les phrases écrites deviennent aussi courtes que les paroles prononcées, ce qui

³² Merleau-Ponty(1945), *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*. In Jean-François Louette(1993), *Jean Paul Sartre*, Hachette. p231.

³³ « *le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste* » *Ibidem*.

³⁴ Notre cas concerne la langue française.

donne lieu à une entrave majeure au niveau du sous-titrage. En effet, le sous-titre est souvent borné d'un certain nombre de circonstances bien délimitées : le temps qui ne devrait pas dépasser un maximum de 6 secondes et l'espace qui réserve une marge de 32 caractères aux films à pellicule au format 16 mm et de 42 caractères aux films à pellicule au format 35 mm. Alors si seulement le coté formel engendre une diversité de problèmes, que dire encore de la traduction des fondements culturels ?

L'univers filmique s'empare d'une espèce de discours auquel les messages sous-jacents règnent en maîtres. C'est dire que l'énonciateur verbalise un propos qui paraît avoir un sens dénotatif innocent mais en vérité il est tellement chargé d'arrière-pensées. Sous cette affirmation, nous tenons à nous référer au film rifain *Stop* où deux actrices héroïnes effectuent un dialogue l'une est officier de police (Fayza) et l'autre est violoniste (Ilham). Le début de la discussion prend semble être une enquête, mais progressivement la tension s'éclate entre les deux à cause des questions de l'enquêtrice qui touchent intensément la vie privée de la musicienne, car ces interrogations reviennent en principe à la jalousie et à la curiosité de la policière en fait, les deux dames éprouvent des sentiments d'amour vis-à-vis d'un journaliste :

Version amazighe « *twariy cem teħmid aṭṭtaṣ acem jjeṣ qber i cem ya iwwet uṣemmiḍ* »³⁵

Version française « *Je pense que tu t'es trop réchauffée. Il vaut mieux que je te quitte sinon tu recevras un coup de froid.* »³⁶.

Sens dénotatif	Sens connotatif
Terminer la discussion. Laisser la violoniste achever son sport.	« <i>tu t'es trop réchauffée</i> » : symbolise le fait qu'elle a trop abusé, et si elle continue ainsi elle subira un mauvais sort « <i>Tu recevras un coup de froid</i> », dans le sens de la maladie, la peine et la souffrance ³⁷ .

³⁵ Stop, 40 :11 ----40 :24

³⁶ Traduction personnelle.

³⁷ Ilham Miri, *Les figures poétiques orales entre l'adaptation et l'équivalence dans les films rifains*, mémoire soutenu à la FPN/Maroc, sous la direction de Pr. Hassan Banhakeia, 2018, p32.

De la même manière dans une scène tirée de Politika, un avocat se rend au bureau d'un politicien (L'khadir), ce sont tous les deux des confrères membres d'un même parti politique, le premier vient de se rendre compte qu'un fabuleux scandale est fait par le président du parti (L'khadir) : s'inscrire aux élections avec un certificat scolaire arnaqué. Après élévation surtensionnelle, l'avocat se met debout et le politicien le sollicite pour s'asseoir afin de prendre une boisson :

Version amazighe « *Ssi Lkhadir, Qim ad teswed ca n hajet* »³⁸

Version française « *Voulez-vous boire quelque chose ?* »

- Sens dénotatif	- Sens connotatif
Comportement des élites. Geste sublime.	Lui demande de sortir.

II- Adaptation et équivalence : processus translatif au service de la traduction audiovisuelle

En traitant la notion de la traduction audiovisuelle plus précisément le sous-titrage, une suite de phénomènes linguistiques et extralinguistiques entrent en jeu. D'abord, le pratiquant a affaire à une détermination de point de vue auquel il optera, c'est dire que le penchement sourcier –selon ses adeptes : Meschonnic, Berman, Venuti - raccorde l'intérêt à la transmission formelle de la langue source. Par contre, l'école cibliste - Jean René Ladmiral, Marianne Léderer, Eugene Nida entres autres- envisage de mettre en évidence l'aspect sémantique d'un syntagme vu que la littéralité selon cette tradition relève de l'ancienneté :

« the older focus in translating was the form of the message, and translators took particular delight in being able to reproduce stylistic specialities, e.g., rythmes, rhmes, plays on words, chiasmus, parallelism, and unusual grammatical structures. The new focus, however, has shifted from the form of the message to the response of the receptor. Therefore, what one must determine is the response of the receptor to the translated message. This response must then compared with the way in which the

³⁸ Politika, 23:32

original receptors presumably reacted to the message when it was given in its original setting. »³⁹

L'imposition de cette ambivalence, selon notre regard, semble moins pertinente dans le cadre filmique, de sorte que le cinéma rifain plus spécifiquement, de par sa particularité linguistique qui tire ses traditions de l'oral, met en projection une fantaisie de leitmotifs culturels variant entre contes, mythes, chants, poésie, expressions idiomatiques... Par conséquent, la focalisation bien centrée sur un seul angle risque de ne pas transférer fidèlement le produit source. La poésie à titre d'exemple encadre à la fois le son et le sens et c'est par le rythme que le poète forge son état d'âme. En faisant table rase aux jeux de mots ainsi qu'aux rimes alternées, le traducteur risque d'effondrer tout un ancrage culturel bien enraciné. En se référant à la poésie rifaine (*Izran*) qui s'empare d'un certain ordre bien défini et admettant un décompte syllabique de type alexandrin :

« A ya ralla yara // A ya ralla buya », nous remarquons bien que le travail de la littéralité seule stimule une sorte de discontinuité quant aux images esquissées, ce qui donne lieu à une mécompréhension chez la culture d'arrivée (France). Nous renforçons notre point de vue par une illustration tirée de *Ifiran n tudert*⁴⁰ où le locuteur chante l'amour maternel en utilisant des allitérations oscillant entre M : *Yemma, raman, ameqqran, aman, nnem, temyar, tamzida, imehdar, idammen, , issħemmren, ben neeman , ademıarn*, R⁴¹ (roulé) : *aħarwar, řřbar, idurar, iźuran, taruriwt, ubrid, rweħran, tiri , war ttarin , urin , issħemmren, iyeźran* et en S : *reřřfa, s, řřbar, taqessist, dayes, issħemmren, ussan*. De notre part nous tentons à reproduire concomitamment le sens et la forme de manière à ce qu'on se prenne tantôt pour ciblisme tantôt pour sourcière :

³⁹ Eugene Nida et Charles Taber(1969), *The Theory and Practice of Translation*. Brill, Boston. p2. Disponible sur web :

<https://books.google.co.ma/books?id=JtSeXat1wxQC&printsec=frontcover&dq>. Consulté le 24/10/18. « *L'ancien mode de traduction d'un tel message était la centration sur la forme, les traducteurs veillent sur la reproduction fidèle des éléments stylistiques à savoir les rythmes, les rimes, le jeu de mots, le chiasme, et des structures grammaticales. Or, la nouvelle tendance fait table rase de la forme pour privilégier la réception. Par conséquent, ce qui compte le plus, c'est la réaction du récepteur face à cette traduction.* »

⁴⁰ Téléfilm rifain réalisé par Mohamed Bouzaggou et Khalid Maadour.

⁴¹ Reproduit en R parisien vers le français.

Yemma a yemma aħarwar n raman
 - ur nnem d ameqqran reşşfa n waman
 - şşbar d idurar, i zedyen s iżuran
 a taruriwt n zman i rfaħ i nwwarn
 2x
 - Yemma a yemma aħarwar n raman
 ur nnem d ameqqran reşşfa n waman 2x
 - a tiri n wessan, deg ubrid n rweħran
 taqessist nnem temyar, war ttarin iđuđan 2x
 - yemma a yemma aħarwar n raman
 ur nnem d ameqqran reşşfa n waman 2x
 - cem a yemma d rfadj, i tudert i wetтан
 cem a yemma d tamzida, neccin dayes d imeħdarn

 - Yemma a yemma aħarwar n raman
 ur nnem d ameqqran reşşfa n waman 2x
 - urin cem s idammen, irqah ben neeman
 - a ayennij n wenzar, i isşhemmren iyezran 2x
 - Yemma a yemma aħarwar n raman
 ur nnem d ameqqran reşşfa n waman 2x
 - xezzar ya tiwecca, ademyarn iħenjarn
 ad asen deħcen ussan, ad reqħen

- Maman oh maman! Quel berceau fort abrité
 - Quel immense, pur cœur à l'eau en sérénité...(2x)
 Hélas! Que la patience est si montagnaise
 Et si mystérieusement enracinée...!
 - Oh source de bonheur en heure épanouie...! (2x)
 - Maman oh maman! Quel berceau fort abrité
 Quel immense, pur cœur à l'eau en sérénité 3x)
 - Oh l'ombre grandiose des jours que tu es,
 Couvrant le chemin souffrant et si ennuyé
 Ton épisode est majestueusement large,
 À l'encrage jamais les doigts ne se soulagent. (2x)
 - Maman oh maman! Quel berceau fort abrité
 Quel immense, pur cœur à l'eau en sérénité (2x)
 - Heureuse augure que tu es !
 Pour une vie agonisante !
 Oh une école que tu es !
 Où nous sommes des apprenants !
 - Maman oh maman ! Quel berceau fort abrité
 Quel immense, pur cœur à l'eau en sérénité 2x)
 - De sang est écrit ton nom, Oh coquelicots grandeurs !
 - Oh mélodie pluviale, de par sa douceur,
 Elle déclenche l'ouragan. (2x)

<p>cnan - Yemma a yemma aħarwar n raman ur nnem d ameqqran reššfa n waman 2x</p>	<p>- Maman oh maman ! Quel berceau fort abrité Quel immense, pur cœur à l'eau en sérénité (2x) - Contemplez l'avenir et mes enfants, qui vont grandir et en abondance vont vivre. - « Maman oh maman ! Quel berceau fort abrité Quel immense, pur cœur à l'eau en sérénité (2x)</p>
--	--

Tableau 4. Chant d'origine rifaine tiré d'Ifiran *n tudert*, 01 :17 :42. ⁴²

La reproduction formelle s'inscrit en fait dans la récurrence des mêmes allitérations : **M** : *Maman, immense, montagneuse, ombre, sommes, mélodie, Contemplez*, **S** : *berceau, immense, sérénité, Hélas, patience, si, mystérieusement, enracinée, source, souffrant, majestueusement, soulagent, sommes, sang, sa, douceur*. Ainsi qu'une figuration de l'ordre alexandrin qui tisse une bonne partie de la version traduite.

Par ailleurs, et dans le même bain linguistico-culturel s'articule une mine d'expressions idiomatiques dont la plupart parmi elles, sont propres au rifains n'admettant guère une dénotation littérale. Chaque tournure « *constitue un groupe syntaxique indécomposable (c'est une forme figée) possédant une unité de signification qui ne découle pas du sens individuel des termes qui la composent.* »⁴³. En effet, leur traduction affecte un travail apparemment dédoublé et qui va de paire avec les deux visions translatives. Dans un sens plus large, nous tenons à mettre à l'abri dans un premier temps la poéticité qui la caractérise- d'où la perspective sourcière- tout en assurant dans un autre temps le transfert correcte et fidèle du sens (perspective cibliste) :

⁴² Ilham Miri, *Op. Cit.* pp.65-66.

⁴³ Gabriela Jardim da Silva et Robert Ponge(2012), « Les expressions idiomatiques et les difficultés de compréhension et de traduction du FLE », Brésil, Université Fédérale du Rio Grande do Sul. p117. Disponible sur web : https://gerflint.fr/Base/Bresil10/da_silva.pdf. Consulté le 24/10/2018.

Version originale	Version traduite
tinεacin n tqubbanect iqseḥ ccyer nnsen (Politika, 44 :46)	Un riche illettré est un affreux despotique.
Akeccud n arremman id teqwis war id tarezzi (Politika, 16:43)	le rameau du grenadier courbe mais ne se casse jamais.
d ccek i day yarrin cway n buḥber(Stop, 24 :50)	C'est grâce à toi que j'ai pu reprendre le souffle.
mara war tessed atarbud I mut inu xef iri nnem(Stop, 01 :19)	Pour te libérer du fardeau de mon suicide laisse-moi partir.
awar a id tteffey ayi zi radjay n wur inu(Stop, 51 :13)	Ces mots surgissent du plus profond de mon cœur
iwyin as tsa nnes (Politika, 21:53)	Il a perdu son enfant.
usiyd ad adfey jarawem s rxar (politika, 01 :01 :03)	Je suis venu pour vous réconcilier.
ḍebbar uzellif nnec (Politika, 15 :17)	assume ta responsabilité.
iyezran n idammen id ttazzren deg ibriden (Stop, 07 :52)	une route sanglante.

Il s'agit en fait d'une besogne créatrice fondée sur la créativité qui tend vers la fidélité à l'égard de la culture source ainsi que vers une réception efficace. Et il s'agit davantage d'une recherche approfondie dans la Bibliothèque idiomatique française qui incorpore des images proches à celles qui retracent l'imaginaire rifain. A ce titre, le mixage théorique nous semble en quelque sorte un moyen assurant l'équilibre mutuel qui puise dans l'interculturalité entre une langue « dominée » et une langue « dominante ».

Bibliographie :

DRIES, J. (1996), « Circulation des programmes télévisés et des films en Europe » ; In **GAMBIER, Y.** (ed.), *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, presses universitaire de septentrion[en ligne],p16. Disponible sur web : <https://books.google.co.ma/books?id=H57rfoTOJ-MC&printsec=frontcover&dq>. Consulté le 08/10/2018.

LAVEUR, J. et **SERBAN, A.** (2011)(élab), *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles, Boeck Université. Disponible sur web : <https://books.google.co.ma/books?id=uBU2SyPI7xgC&pg=PA92&lpg>. Consulté le 16/09/18

LOUETTE Jean-François (1993), *Jean Paul Sartre*, Hachette. pp350.

MIRI Ilham (2018), les figures poétiques orales entre l'adaptation et l'équivalence dans les films rifains. Mémoire de master. FPN : Maroc. pp136.

NIDA, E. et **TABER, C.** (1969), *The The Theory and Practice of Translation*. Brill, Boston. p2. Disponible sur web : <https://books.google.co.ma/books?id=JtSeXat1wxQC&printsec=frontcover&dq>. pp187. Consulté le 24/10/18.

Entre écriture romanesque et adaptation filmique : le roman *Un Aller simple* de Didier Van Cauwelaert et le film *Un Aller simple* de Laurent Heynemann.

Dc. Samar CHAMA/ Pr. NAJAT ZERROUKI
FLSH/UMP

La lecture d'*Un Aller Simple* de Didier Van Cauwelaert en comparaison avec le film *Un Aller Simple* de Laurent Heynemann offre plusieurs perspectives interprétatives. De point de vue de véracité, le producteur du texte a réussi à faire produire de l'effet du réel chez le lecteur, à créer de l'illusion référentielle en dotant son œuvre de paramètres historiques, actantiels et spatiotemporels. Laurent Heynemann a emprunté les mêmes traces mais en dotant le film de touches créatives et visuelles.

Il s'agit dans cette étude de cerner les points forts entre les divergences et les convergences du livre et du film tenant compte de l'originalité de chaque producteur et du texte et du film et de leur création artistique.

L'illusion référentielle du récit *Un Aller Simple* et du film *Un Aller Simple* se fait en relation avec le cadre historique. L'inspiration directe du contexte politique et social a représenté un ajout de véracité qui, par le choix des actants de la part du réalisateur avec un tel soin d'un côté, et d'un autre l'exposition des faits de la part de l'auteur, a donné une formule vraisemblable à l'histoire toute entière.

Dans cette contribution, l'on étudiera d'abord la place du cadre historique dans l'orientation du fil des événements, sans oublier le rôle des actants dans la structuration des événements du récit ainsi que l'influence du cadre spatiotemporel.

1- Le cadre socio-historique, actantiel et spatial :

L'auteur comme le cinéaste ont opté pour de maintes expressions afin de reprendre les données de la réalité, et la reproduire de façon à ce qu'elles reflètent le monde moderne. Sous un nouveau regard, dans notre objet d'étude, il s'agit d'un problème majeur, dont souffre l'Europe en général, et plus précisément la France, qui est l'émigration illégale.

L'histoire de ce problème remonte au début du XXe siècle, alors que la France avait besoin de mains d'œuvres étrangères, dû aux conséquences de la première guerre mondiale. Avec la croissance du nombre d'étrangers dans le pays, le gouvernement français se trouvait obligé de mettre terme à ce « flux migratoire » en le maîtrisant, c'est en 1972 qu'on a commencé à régulariser les travailleurs étrangers.

La France était et elle est encore, un paradis au regard des émigrés qui veulent y parvenir à tout prix, mais après l'avoir atteint, ce nombre croissant d'étrangers a provoqué des difficultés d'intégration de certains groupes qui sont restés marginalisés. De même, il a paru un grand nombre de problèmes économiques et sociaux (chômage, scolarité, délinquance, criminalité). La présence de ces groupes d'émigrés a toujours suscité des problèmes que ce soit dans le marché du travail ou dans la société même. Les premiers étrangers arrivés en France avaient des difficultés de communication, car ils ne savaient pas parler la langue française, ils vivaient uniquement dans leurs communautés d'origine ; d'autre part, le problème du racisme se manifestait de plus en plus autant que celui de la xénophobie. Cela explique le choix de l'écrivain Van Cauwelaert du milieu dans lequel l'histoire du jeune Aziz a pris son début. De même, le cinéaste Heynemann a opté pour recréer les mêmes conditions lors de la réalisation du film en y faisant participer une vraie famille tzigane.

Un Aller Simple est une sorte de séries d'aventures inspirées des événements qui ont fait surface dans l'actualité en France. Et le choix d'un tel sujet touche droit la sensibilité des lecteurs, en leur faisant découvrir les souffrances que vit une partie de la société et dont la plus flagrante est la politique du gouvernement pour la réinsertion des travailleurs étrangers dans leur pays d'origine.

* Le roman *Un aller simple* comme son adaptation autant que film s'organise autour de cinq séquences narratives, que l'on peut situer selon un schéma actanciel :

- La situation initiale : dans le roman, elle présente un cadre dans lequel règne l'ordre, c'est-à-dire, la situation du jeune Aziz et sa vie qui se déroule normalement au sein de la société française, plus précisément chez les Tziganes, ajoutons aussi son projet de mariage avec la jeune Lila. Tandis que dans le film, l'action débute par la présentation de l'attaché humanitaire Jean-Pierre Schneider , plongé dans ses conflits personnels, qui résultent de ses problèmes familiaux.

- L'élément perturbateur : c'est l'événement qui vient rompre l'ordre initialement établi. Dans le film comme dans le roman, c'est l'arrestation de Aziz, le jeune français considéré comme marocain (selon ses faux papiers) qui se trouve en situation illégale en France, le jour de son mariage pour un crime qu'il n'a pas commis.

- La dynamique : Ce sont les péripéties qui découlent de la complication, autrement dit dans les deux supports, c'est la relation de Aziz et Jean-Pierre Schneider qui évoluera vis-à-vis les conditions dans lesquelles ils se sont plongés, lors de la quête d'identité, ou bien, à la recherche d'une origine imaginaire. Signalons que l'apparition de la guide Valérie a été un principal facteur dans le court de l'histoire ainsi que son évolution.

- La résolution (force équilibrante) : c'est un élément qui permet de rééquilibrer la situation. Dans le roman, c'est la mort de l'attaché humanitaire qui le représente, alors que dans le film c'est l'aboutissement au terme du voyage, qui a pris fin avec la maladie de Schneider et qui a forcé Aziz et Valérie à l'hospitaliser, et puis de faire un retour au point de départ. Soulignons ici que le point commun entre les deux supports, c'est le retour de Aziz en France.

- L'état final ou le nouvel équilibre instauré : le scénario dans cette phase est tout à fait différent entre le roman et son adaptation autant que film. En ce qui concerne le roman, c'est la réincarnation du jeune Aziz dans la vie de Jean-Pierre Schneider, pour but de poursuivre son roman qu'il avait commencé d'écrire avant sa mort. Résultat, il se trouve de nouveau fils adoptif dans la famille de l'attaché humanitaire. Tandis que dans le film, c'est une ouverture à une relation plus amicale qui rassemble les deux héros et qui finira par le lancement des deux sur le chemin d'une nouvelle aventure, une autre quête d'identité, mais cette fois-ci, à la recherche d'une vraie origine.

* Les événements de l'histoire de *Un Aller Simple* sont construits adéquatement à travers l'espace et le temps. Parce que, d'une part l'espace France/Maroc a englobé toutes les étapes du récit ainsi que les moments forts de l'action qui ont eu lieu. D'une autre part, le facteur temporel a eu un rôle décisif dans le nouement de l'histoire à partir de la France, pour aboutir après une succession de faits qui tendent vers le tragique dans le roman, tandis que dans le film, il s'agit d'une ouverture vers une autre quête.

a) L'Espace :

La diversité des données spatiales dans l'histoire *Un Aller Simple* est mise d'une façon synchronique avec l'évolution des événements. Dans ce qui suit, nous allons aborder les grandes stations qui ont influencé le cours de l'histoire accompagnées des événements marquants les espaces : soulignons toutefois que la maison paternelle citée à la fin n'a lieu que dans le roman.

La répartition des espaces a été établie selon l'ordre du parcours du personnage héros Aziz :

❖ L'espace de la France (le faux pays d'accueil) qui représente ses origines, ses rêves mythiques et sa vie calme et inconsciente mais aussi le point de départ de ses problèmes et de la prise de conscience de sa crise d'identité. Vers la fin du roman, cet espace sera de nouveau, un refuge pour le personnage héros mais avec une telle froideur et une telle maturité qui briseront son équilibre initiale. Dans le film, l'espace de la France ne sera qu'un point de départ pour une nouvelle quête d'identité.

❖ L'espace du Maroc (le faux pays d'origine). Commenant par Irghez qui ne représente pour Aziz qu'un monde imaginaire inspiré de son Atlas « Légende du monde », c'est le paradis perdu qui ne sera jamais atteint. Puis l'autre espace mis en lumière dans le roman et traduit en image dans le film, c'est Agadir. Il montre le côté exotique qui inspire beaucoup de producteurs aussi bien au niveau scriptural qu'au niveau visuel.

b) Le temps :

Le choix du thème véhiculé dans *Un Aller Simple* coïncide parfaitement avec les transformations que connaît la France dans ses politiques intérieures et extérieures envers le problème émigration/émigrés. Et c'est d'ailleurs, le facteur temporel qui s'impose dans l'histoire pour créer « le nœud » du récit. Il s'agit dans le roman de deux temps : celui de l'Histoire et celui de l'énonciation. C'est la période dans laquelle l'état déclare de rapatrier les émigrés de situation illégale, de les réinsérer dans leur espace d'origine et de leur faire construire un avenir.

Dans *Un Aller simple*, le narrateur met en jeu une stratégie nécessaire pour agir sur le présent en fonction d'un futur hypothétique : le retour et l'issue du retour restent hypothétique et peuvent s'interpréter de manière antithétique : comme apothéose et régression.

Nous sommes en face de la dialectique du moment, un choix inopéré qui aboutit à une tension permanente où les mouvements de descente et d'ascension accompagnent les mouvements d'une pensée qui s'interroge sur sa fonction, son être, et sur la finalité de son existence sur une terre étrangère.

Nous nous permettons aussi à travers cet itinéraire de mettre l'accent sur les temps réalisés dans le récit. Nous découvrons l'emploi abondant des « temps du récit » : l'imparfait et le passé simple. L'emploi de l'imparfait qui imprègne les séquences introduit ici une dimension affective qui met en situation les personnages du récit dans une trame de réalisation d'un discours sous-jacent à l'évolution de l'histoire, quant à l'emploi du passé simple qui marque brièvement l'achèvement d'une action, il délimite l'intervention des personnages et sert de relais pour ouvrir le champ à l'interaction du protagoniste pour narrer son histoire individuelle ou collective.

II- Du livre à l'image :

L'histoire *Un Aller Simple* dans le film comme dans le roman pourrait être partagée en neuf parties ou séquences. L'étude que nous allons adoptée ci-dessous tout d'abord, consiste à comparer les niveaux séquentiels des deux supports. Ensuite, nous dévoilerons l'originalité de chacun.

1- Le niveau séquentiel : du roman au film.

L'adaptation cinématographique se fait dans la majorité du temps d'une façon subjective, c'est d'ailleurs le cas de notre corpus. Il faut souligner aussi que le respect du cadre de chaque événement est relatif selon la perceptive élaborée que ce soit par le producteur du texte ou par le producteur du film.

L'illustration des points de convergences et de divergences entre les deux supports montre l'intérêt qu'a consacré l'auteur ou le réalisateur dans l'insistance sur la construction de l'histoire, en accordant le plus d'espace narratif à l'événement qui vaut la peine d'être étendu.

Le film de Laurent Heynemann suit la même progression narrative que le roman, néanmoins pour la fin, le réalisateur opte pour la subjectivité infidèle vis-à-vis son co-auteur. Il s'agit de l'issu de l'attaché humanitaire qui a été emporté en France pour être hospitalisé puis pour nouer un lien

d'amitié avec Aziz et pour partir enfin vers une nouvelle aventure de quête d'une vraie origine. Au lieu de la stratégie substitutionnelle dans le roman où Aziz incarne la vie de son co-protagoniste après sa mort.

Ce qui nous semble plus remarquable, c'est le traitement de la durée des événements. En effet, si l'on constate une large différence entre le traitement visuel de l'histoire et la narration au sein du roman, c'est que Heynemann a choisi d'insister ou de faire l'impasse sur tel ou tel aspect au détriment ou au profit d'un autre.

Dans le film, l'intérêt de l'histoire se trouve au Maroc, tandis que le reste ne forme qu'un bref passage, si on exclut la première séquence, où le réalisateur a vu que la présentation du milieu où se trouve Aziz, ainsi que la façon avec laquelle se déroulait sa vie aux sein des Tziganes, faisait un certain point essentiel qu'il ne faut pas s'en laisser parcourir, pour éclairer aux spectateurs cette couche de la société française marginalisée et atteinte d'injustice.

2. Le niveau original des deux supports :

Didier Van Cauwelaert et Laurent Heynemann, ont présenté un travail remarquable, leur originalité tient de leur engagement. Chacun de son côté a su reprendre un problème de l'actualité française. L'histoire *Un Aller Simple* peut être qualifiée aussi autant qu'une réflexion sur la condition de l'homme, mais abordée tantôt avec ironie (dans les deux supports), tantôt avec une tonalité tragique (dans le roman).

Le roman *Un Aller Simple* doit son titre au carnet de mission de l'attaché humanitaire Jean-Pierre Schneider. Celui-ci se sert du personnage Aziz pour écrire son roman. Cependant après sa mort, c'est Aziz qui se substitue de plus en plus à l'auteur défunt, d'abord par les notes de bas de pages puis par une préface pour étendre enfin sur toutes les pages du roman. Ce qui fait du roman un produit original c'est d'une part la réjouissance que l'on ressent au premier contact du roman et qui révèle une certaine confiance et du plaisir en tournant les pages. Beaucoup de légèreté définit surtout première partie où le jeune homme narrateur raconte son enfance quelque peu étrange. Le choix d'un milieu aussi populaire par Didier Van Cauwelaert peut être expliqué par sa préférence de fréquenter des jardiniers et des garagistes que de des gens milieux littéraires. D'où il tient à s'adresser au large public possible, pas seulement aux intellectuels. D'autre part, le roman tire son originalité de son style

facile et chronologique mais avec la présence de deux narrateurs qui se changent la narration. En ce qui concerne le titre *Un Aller Simple*, une lecture anticipée sera totalement contradictoire à ce qu'on peut prévoir avant de plonger dans l'histoire, cela dit, la règle qu'un titre englobe d'un sens les événements qui se déroulent au sein d'un roman n'y est pas présente. En outre, le roman *Un Aller Simple* a été créé en 1994, c'est-à-dire au 20^{ème} siècle, que l'on appelle le siècle de la condition humaine. Van Cauwelaert entreprend d'une certaine manière ceci dans le roman à sa propre manière, plus clairement, c'est la vie du jeune homme français Aziz dans des conditions insatisfaisantes et flous. La notion de « la mort » est évoquée aussi, elle est reliée au personnage Jean Pierre Schneider dont la vie est fort tragique. Bref, *Un Aller Simple* est un itinéraire de la recherche du sens de la vie.

Par ailleurs, le réalisateur et cinéaste français Laurent Heynemann se démarque des autres réalisateurs français par son intérêt à reproduire la réalité vécue en essayant d'être fidèle à ce qu'elle reflète, autrement dit, de faire en sorte de la conserver à la plus grande limite que possible. Dans le film, le réalisateur a reformulé la fin de l'histoire du jeune Aziz. Il a donné une lueur d'espoir aux deux protagonistes après un voyage qui n'était qu'une sorte de prise de conscience de leur condition tragique. Pour Aziz ce serait donc un nouveau départ vers une nouvelle quête d'identité et pour Jean-Pierre ce serait un nouveau départ vers une vie heureuse. De là, on voit bien que le dénouement de l'histoire dans le film est confiée aux réflexions des spectateurs, contrairement au roman, où les événements s'achèvent par la mort de l'attaché humanitaire et la réincarnation du jeune Aziz dans sa vie d'où l'originalité du réalisateur. D'une autre part, Heynemann choisit ses films de la réalité politique. Dans le début du film, lors du générique, il paraît que le réalisateur ait insisté à faire participer une vraie famille Tzigane, une facette d'une image réelle transposée à l'écran, sera plus significative et intéressante pour le spectateur. D'autre part, le cinéaste a su faire insérer dans son film des nouveautés que l'on qualifiera d'exotiques. Et le choix du décor, des personnages et des paysages allait avec une cohérence surprenante avec l'histoire écrite.

En guise de conclusion, Comparer les deux supports visuel et scriptural nous a pratiquement obligés à adopter en plus d'une approche choisie, une attitude rigoureuse à appliquer. Nous avons essayé de rester le plus près

possible proche des supports afin d'éviter de nous perdre dans des ambivalences fallacieuses.

Dans le traitement des aspects classiques que novateurs de la comparaison, nous avons essayé de présenter les deux supports, et le livre et le film *Un Aller Simple*, voire leurs divergences et leurs convergences. Notre corpus a eu dans la trajectoire de l'analyse un double effet :

Les supports romanesque et filmique utilisés comme dimension de recherche dans laquelle nous avons tenté de dégager la typologie des itinéraires liés à des fins culturelles ; l'ambivalence cultivée à dessein dans le descriptif de la majorité des personnages et l'ambiguïté des espaces symboliques. L'intérêt est accentué sur l'acte de ressourcement. Le voyage initiatique révèle la symbolique d'une pensée qui se cherche pour déboucher finalement sur la néantisation.

Le personnage émigré ou faux émigré est imprégné d'une vision qui dénote une incapacité flagrante d'adaptation à son actualité. Le passé n'est qu'un prétexte fragile pour une valorisation non convaincue de soi-même. Chaque tableau, que ce soit un chapitre ou une séquence, recense les protagonistes apparus des deux supports par ordre de succession et d'action.

Nous avons cherché à dépister les traces d'un « je » écrivant et d'un « je » acteur dans leur simple et intense subjectivité. Ce n'est que par les modalités particulières de l'écriture accompagnée de l'image que l'aveu intime se désigne. Les images scéniques de la vie priée de personnages appartenant à des familles ou à des clans désignent l'auteur/ scripteur/ producteur comme agent participant dans la trame et décrivant les soubassements conflictuels qui sous-tendent l'apparence imitative du clan.

Par souci de préserver une logique dans le raisonnement, nous avons insisté sur la dimension historique : l'Histoire relationnelle entre la France et le Maroc, l'histoire nationale narrée, critiquée, contreversée, édulcorée, ou tout simplement contournée, est ainsi la pierre angulaire dans la construction de la trame. Elle a fourni les repères indispensables à la lecture socioculturelle. Plus le travail de comparaison du modèle scriptural et visuel est simplifié.

Etude comparative entre *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag et le film de Christophe Ruggia, *Le Gone du Chaâba*.

Ouafaa HENNACH/ Najat ZERROUKI
FLSHO/UMP

Le film et le roman retracent les conditions de vie décrites comme cruelles et tragiques dans une France qui a fait appel à des émigrés pour venir travailler.

Le film de Ruggia qui est à la fois généreux et dur, appartient à la toute dernière vague du « cinéma sur le beur » même si le réalisateur Christophe Ruggia n'est pas algérien. Le livre *Le Gône du Chaaba* comme le film *Le Gône du Chaaba* retrace la vie du Chaâba. Le regard que porte le cinéaste sur ses scènes clés est celui de l'autobiographique.

Ruggia et Begag construisent une succession de phases bien distinctes d'une vie individuelle (le départ à l'école, les femmes au lavoir, les soirées sans électricité, la circoncision ...) décrivant la misère, la marginalisation et les difficultés d'intégration d'une communauté maghrébine émigrée. Une pénible réalité est retracée à travers le regard d'un personnage enfant (Omar/Azouz) qui souffre de n'être ni tout à fait arabe, ni tout à fait français.

Pour cela, on verra à quel point le cinéaste demeure t-il fidèle au texte de Begag, en étudiant les niveaux de langue, les thèmes, les personnages et le choix spatio-temporel.

L'arabe dialectal occupe une place particulière dans *Le Gone du Chaâba*. Les protagonistes parlent du dialecte arabe à la maison, mangent le couscous, égorgent les moutons et effectuent la concision aux enfants. Selon le *Nouvel observateur*⁴⁴, 53% des pères et des mères ont maintenu leur langue, leurs traditions intactes, après vingt ou trente ans en France. Cette première génération d'émigrés s'attache à la langue arabe et n'arrive point à lire le français. Néanmoins leurs enfants qui maîtrisent la langue française jouent le rôle d'interprètes et :

⁴⁴ Schelma, Elisabeth, « Les beurs tel qu'ils se voient » in *Le Nouvel Observateur*, 1993, p10.

« Servent de relais entre la société d'accueil et la famille et de ce fait, contribuent à restreindre la distance entre les adultes étrangers et la société d'accueil.⁴⁵ »

La langue arabe est « vernaculaire », elle garantit la communication familiale. La deuxième génération ne peut pas la lire, la scène où monsieur Loubon a écrit sur le tableau un terme arabe en donne preuve :

« (...) - vous savez ce que cela veut dire ? me relance-t-il en dessinant des hiéroglyphes. J'ai dit non .Que je ne s'avais pas lire ni écrire l'arabe. » p214

La langue du protagoniste est marquée par un va et vient entre deux langues mais la langue française reste essentiel pour lui, c'est elle qui lui a permis une promotion sociale.

L'impact du dialecte arabe sur la langue française est perceptible au niveau lexical et phonique.

1-Au niveau lexical :

Les vocables du dialecte arabe viennent s'insérer dans la langue française selon trois phénomènes distincts : l'interférence, l'alternance et l'emprunt.

1-1 L'interférence :

Les langues entrent en contact les unes avec les autres pour plusieurs raisons provoquant ainsi des situations d'interférence :

« L'interférence est un croisement involontaire entre deux langues. A grande échelle, l'interférence dénote l'acquisition incomplète d'une langue seconde⁴⁶. »

Le gone du Chaâba est un récit raconté par un enfant âgé de dix ans. À cette époque, il ne maîtrisait pas la langue française c'est pourquoi il recourait à la langue d'origine. Dans les discours de Azouz, les interférences sont culturelles et idéologiques. Les exemples sont nombreux à citer :

« (...) - Azouz autorise M. Grand.

-M'sieur, on a aussi besoin d'un chritte et d'une kaissa !

⁴⁵ El kilani Jamila, *Le français parlé par les immigrés marocains en France*, Paris : Université de la sorbonne, 1983, p44.

⁴⁶ Garmadi Juliette, *La Presses Universitaire de France*, Paris, 1981, p166.

-De quoi ??! Fait-il les yeux grands ouverts de stupéfaction » p 98

Azouz fait preuve qu'il « Ne réussit pas à s'adapter aux exigences culturelles de deux mondes différents⁴⁷ ». Le mot *binouar* a été répété six fois tout au long du roman, il signifie une robe algérienne comme l'a indiqué l'écrivain dans le petit dictionnaire des mots bouzidiens qu'il a annexé à son roman. Azouz (Omar dans le film) est influencé par le discours parental, cette influence se manifeste aussi dans le terme « *bitelma* », mot du dialecte parlé qui signifie les toilettes et les sanitaires :

« Laisse tomber la lampe, le temps presse. Je sors. En fraction de seconde, je parcours les quelque kilomètres qui séparent la maison des *bitelma*. » p14

C'est le même cas pour le mot *chorba* qui désigne la soupe populaire :

« (...) la forte odeur de chorba qui commence à flotter dans l'atmosphère du Chaâba » p 64

Par ailleurs, cette interférence on la trouve également chez les adultes émigrés maghrébins:

« C'est chez l'adulte, qu'elles (les interférences) dominant devant de plus en plus nombreuse à mesure que la croissance de l'individu unilingue renforce les structures de sa langue unique et impose toujours d'avantage leur pression surtout autre idiome qu'il désirerait apprendre⁴⁸. »

Le parler de la mère est marqué par les interférences, comme par exemple le mot « *chkoun* » qu'elle utilise pour savoir qui frappe à la porte. la mère sait l'équivalent de ce mot en français mais la langue arabe prime, la langue française est la prédomine.

« Elle demande d'abord en français, puis en arabe :

-qui ci ?*chkoun* ? » p23

Le nom de qualité «*Hallouf* » est un mot arabe signifiant cochon, cette insulte est utilisée par le père quand il s'énerve et les gamins pour provoquer ceux qui accompagnent les prostituées.

« On téléphonera à ta femme, *hallouf* ! » p5

⁴⁷ Van Overbeck Maurice, *Introduction au problème du bilinguisme*, Labor, sociolinguistique, Bruxelles, 1972, p.160.

⁴⁸ Hagege Claude, *L'Enfant aux deux langues*, Ed Odile Jacob, Paris, 1996, p.85

Les parents d'Azouz ont créé une langue intermédiaire car leurs connaissances lexicales ne leur permettent pas d'aller jusqu'au bout de leurs énoncés en français.

« La première remarque que l'on fait devant le discours d'immigré est la pauvreté de son vocabulaire et ceci en particulier chez les primo-migrants. Ce code restreint est une conséquence de leur confinement social, qui réduit au minimum leurs contacts avec les natifs français et par là mêmes les occasions de s'exprimer en langue française⁴⁹. »

Le terme *Allah* qui signifie Dieu a plusieurs usages dans le roman ; il dénote la soumission à la volonté de Dieu : « Eh, bien, parce que *Allah* l'a voulu ainsi. C'est tout. » p140

Il exprime aussi le remerciement et la colère.

« Comment ça va ? Tes enfants ? Ta femme ?

-ça va. Allah soit loué ! » p155

« Oh Allah ! pourquoi m'as-tu donné des idiots pareils ? » p22

La culture islamique s'impose dans ce contexte suggéré par l'auteur, ce qui exprime le recours à d'autres termes comme le *Tahar*, *Mektoub*, *Mrabta*.

L'interférence est due à une confusion involontaire, l'écrivain emploie ce phénomène pour se moquer de la prononciation de son entourage et de la première génération qui n'a pas connu l'école française.

1-2-L'alternance :

Il s'agit d'un choix délibéré et intentionnel des mots arabes qui ont un but particulier :

« Le taux et la proposition d'alternance varient considérablement chez le même individu en fonction du sujet dont il parle, de la personne à qui il s'adresse et la tension de la situation où il se trouve⁵⁰ ».

Le protagoniste s'adresse à son père en utilisant des termes arabes pour créer une sorte de familiarité et de rapprochement avec sa famille comme *ouaiche* qui signifie « quoi » : « Je me suis avancé vers lui : -Ouaiche abboué ? » p225

⁴⁹ El kilani Jamila, *Op.Cit*, p77.

⁵⁰ C F. WALD, Paul et MANESSY, Gabriel, *Plurilinguisme : normes, situations, stratégies*, Paris : l'Harmattan, 1979, p.26

Les termes *Abboué* et *Emma* se répètent tout au long du récit, Azouz a appris ces appellations lorsqu'il était enfant car ce code d'arabe parlé est la langue de communication au sein de sa famille.

La Louise, la dame française utilise le mot « labaisse » (ça va) pour se rapprocher de ses voisins et créer une certaine intimité:

« -Alors la miss ? Comment qu'ca va ? Labaisse ou labaisse pas ? »p.145

Le terme employé par la Louise est une alternance intentionnelle et délibérée .

La plupart des mots arabes cités dans le roman sont en dialecte Setifien, la langue arabe standard n'est que la langue officielle, elle n'est pas utilisée dans la communication, les gens recourent aux dialectes régionaux, ces variétés sont « des formes simplifiées de la langue institutionnelle⁵¹ ».

Le mot *gharbi* relève du parler Setifien. La mère de Azouz l'utilise pour exprimer sa joie lors de la visite de Zidouma :

« Dis-moi, tu ne me reconnais pas ? Réplique la voix mystérieuse (...). -Oh, Zidouma,(...), gharbi, gharbi, fait- elle toute bouleversée par la rencontre »p174.

Azouz utilise le mot *Gaouri* qui signifie « Français » pour faire la description de son ami Hacéne. Ce terme est utilisé également par ses copains arabes et son père pour désigner les copains français et la Louise. La deuxième génération trouve des difficultés à s'intégrer dans la société française. Le recours à l'arabe dialectal souligne un désir d'appartenance à la communauté arabe et non européenne:

« L'individu se créerait ses structures de comportements linguistiques propres à son groupe d'appartenance pour affirmer son identité culturelle et se distinguer de son interlocuteur⁵². »

1-3-Les emprunts :

L'emprunt concerne le système de la langue, c'est un phénomène collectif, il s'agit donc d'« un élément d'une langue intégrée au système linguistique d'une autre langue⁵³. »

⁵¹ Laroussi Fouad, *Plurilinguisme et Identité au Maghreb*, P.U de Rouen, 1997, p. 28.

⁵² C.f.Hamers, Josiane et blanc Michel, *Bilinguisme et Bilingualité*, Edition Pierre MARDAGA, Bruxelles, p.46.

L'emprunt qui est dû au contact géographique entre les pays voisins et à la conquête de la colonisation qui concerne toutes les langues et touche la phonétique, la syntaxe et le vocabulaire.

Dans le récit, on marque la présence de plusieurs mots français d'origine arabe comme le *couscous*, le plat principal de la famille maghrébine. Les femmes se rassemblaient pour le préparer⁵⁴.

La langue française a emprunté ce terme typiquement arabe : « Il s'agit de combler une lacune lexicale⁵⁵. »

Azouz utilise le mot *harissa* pour décrire un collègue beur :

« Babar, plus réserve que ses collègues gonflés à l'harissa et au piment de Tunisie, ne pipe pas mot mais s'amuse de leurs expressions » p231

Le terme *Gandoura* désigne un habillement :

« Ma mère nous a fait prendre un bain dans la bassine familiale, nous avons passé une culotte blanche à chacun et une *gandoura* resplendissante de pureté, tombant jusqu'aux chevilles ». p110

Le mot *Aïd* est un terme emprunté à l'arabe, c'est la fête musulmane la plus célèbre. Ce terme est employé par Messaouda lors du déménagement.

Oued est un mot emprunté à l'arabe (*wadi*) Azouz l'a employé dans un sens métaphorique pour souligner la différence entre l'école et le Chaâba.

« Il se met à parler de morale comme tous les matins depuis que je fréquente la grande école. Et comme tous les matins, je rougis à l'écoute de ses propos. Entre ce qu'il raconte et ce que fait dans la rue, il peut couler un Oued⁵⁶ tout entier ». p58-59

Autre cas d'emprunt cité par la mère le terme « Gourbi », son synonyme « Guitton » a été utilisé par le protagoniste. Ces deux termes empruntés à la langue arabe mettent en relief le caractère modeste et délabré de la maison.

La mère emploie le mot roumi pour dire qu'elle ignore la langue française : « Si- pas- moi bâs barli roumi. Bas couprand ». p .123

⁵³ *Ibid.* p.451.

⁵⁴ Renvoi à la Séquence 13.

⁵⁵ BOUCHARD Chantal, *On n'emprunte qu'aux riches*. Ed Fides, Montréal, 1998, p .32.

⁵⁶ *Oued* est un mot emprunté à l'arabe (*Wadi*), Azouz Begag l'a employé dans un sens métaphorique pour souligner la grande différence entre l'école et le Chaâba.

Enervée par les gamins, la prostituée s'adresse au chef de la bande en insérant un mot emprunté à l'arabe, c'est celui de *Caïd* :

« *La pute lève les bras : -Non attendez, j'ai quelque chose à vous proposer, dit-elle en s'adressant aux aînés. C'est vous les caïds, je suppose. Vous savez, moi aussi j'ai des gones. Aussi grands que vous... Mais ils ne sont pas méchants comme ça.* » p70

La Louise organise une bande de femmes algériennes pour attaquer les prostituées, mais au comble de colère une prostituée les insulte :

« *-Non mais dis donc, la mémé, tu crois p'tet que tu vas nous faire peur avec ta bande de moukeres bariolées ? C'est raté. Tu nous vois bien, nous toutes ! eh ben on te dit merde. Tu comprends. MERDE ! On va rester la et toi tu vas retourner dans ton jardin avec tes brebis du djebel, d'accord ? Allez : barre-toi de ma vue !* » p.52

La prostituée met en relief des mots français d'origine arabe *Moukere* qui désigne la femme est un mot algérien emprunté à l'espagnol *mujer*. Le *djbel* vient de l'arabe *gabal* qui signifie montagne.

Ces mots d'origine arabe créent un certain éloignement entre le destinataire et les destinataires, ils traduisent également l'état de l'âme tiraillé entre deux cultures. le niveau lexical nous a permis de savoir l'impact de la langue arabe sur la langue française.

2- le niveau phonique

Le système phonétique se diffère d'une langue à une autre selon le point d'articulation. Dans le récit de Begag, deux langues très éloignées se présentent, toutefois, c'est chez les arabes arabophones qu'on trouve beaucoup d'interférences phoniques. On verra les causes de ces interférences à travers une étude consonantique et vocalique.

2-1 Les consonnes :

Un énorme décalage existe entre les consonnes de la langue arabe et ceux de la langue française. Le système arabe connaît 28 consonnes, en revanche la langue française a un nombre plus limité. Quand un arabophone n'arrive pas à prononcer correctement un phonème, il cherche un équivalent c'est le cas de nombreux phonèmes.

Zidouma, la tente de Omar n'arrive pas à prononcer correctement le terme *putain*, elle le remplace par *butain*. Le phonème [b] est venu remplacer le

[p], ces deux phonèmes sont bilabiales occlusives, la seule différence réside dans le fait que [b] est sonore et [p] est sourde.

Un autre phonème est déformé c'est le cas du [v] qui ne fait pas parti du système consonantique arabe qui ne possède que la bio dentale sourde [f] :

« Alors que le français oppose, pour les consonnes la labio-dentales, une sourde [f] a une sonore [v], le système arabe ne possède qu'une consonne [f], les bilingues ont tout normalement identifié le [v] de ouvrier au [f] de l'arabe⁵⁷ »

Le problème de la prononciation de[v] se manifeste dans le parler du père .Le verbe visiter dans son parlé « fiserter », valise « falaise », bidonville « bidonfille », vélo « filou », vin « faine », alcôve « Alcouffe » et télévision « téléfiziou». Les arabophones analphabètes ont la même production défectueuse du [v].

L'arabe connaît les deux sons [s]et[z], l'assimilation qui parait dans le parler des immigrés est due a l'influence de la langue arabe sur la langue française. Le père transforme le [s] en[z] comme dans les termes : zbour (sport), litriziti (électricité) .

Une autre assimilation entre le [s]et le [ʃ] dans le parler du père qui disait la « sarge » au lieu de la charge :

« Les erreurs de prononciation sont de deux sortes : celles qui ne changent pas le sens de l'énoncé, mais qui servent d'indice pour repérer d'origine de locuteur, et celles qui peuvent altérer la compréhension de l'ensemble du discours. Les premières sont gênantes uniquement parce qu'elles sont révélatrices de l'accent arabe⁵⁸ »

Malgré l'ignorance de cette langue les protagonistes tentent de la parler,cette prononciation défectueuse revêt le récit de crédibilité.

2-2-Les voyelles :

Le français possède 16 voyelles, c'est une langue vocalique, quant à l'arabe elle ne possède que 6, trois longues et trois brèves :

« Ils (les grammairiens arabes) nomment la voyelle arabe harka. Ils distinguent correctement trois timbres vocaliques fondamentaux : Fath=a ; kasr=i ;damm=u[...]. Les voyelles longues sont considérées par les

⁵⁷ Garmadi Juliette, *La Sociolinguistique*, Presse Universitaire de France, Paris, 1981, p154.

⁵⁸ Elkilani Jamila, *Op.cit*, p105.

grammairiens arabes comme le résultat de la combinaison d'une voyelle brève (harka) avec une semi-voyelle w, y ou alif⁵⁹»

Les protagonistes trouvent des difficultés pour prononcer le[y], ils l'assimilaient au phonème [i]. Le mot putain s'est mû en « bitaine », expulser « expilser », du « di ».

Les arabophones trouvent de la peine à produire le [y] car :

« Le [y] n'existe pas en arabe. Les arabophones en général, le réalisent de deux manières [i] ou en [u]⁶⁰ ».

La voyelle postérieure semi-voyelle [ɥ] est devenue un [u]. D'où les prononciations zbour « sport », zalouprix « saloprie », zaloupad « salopad » et mounoprix « monoprix »,

Le [u] a remplacé également d'autre voyelle telle que le [o] et le [ø], comme dans les mots : faut (du verbe falloir) « fou », vélo « filou », monsieur « misiou », deux « dou », œuf « zou ».

Un autre type d'interférence apparaît dans la phraséologie Bouzidienne suivante : « tan a rizou, Louisa, fout li fire digage di là, zi zalouprix. Li bitaines Zi ba bon pour li zafans ! » p50.

On remarque qu'il s'agit d'une déformation des voyelles antérieures, le e ouvert [ɛ] est fermé [e]. Cette déformation apparaît pour :

« Concilier les structures phonétiques [...] d'une deuxième langue apprise plus tard avec celle s de la première qu'il a des le début de sa vie. Si un tel effort de conciliation s'observe beaucoup moins souvent chez les enfants bilingues précoces, c'est évidemment dans la mesure où l'apprentissage simultané de deux langues quand il est commencé très tôt, n'est guère susceptible de produire une différence de statut entre l'une qui serait un peu plus maternelle, et l'autre qui le serait un peu moins⁶¹ »

La déformation marque également les voyelles nasales, citant qu'elles n'existent pas en arabe. La voyelle nasale [ã] est réduite à la voyelle orale [a]. Le père disait par exemple « lizafas » pour les enfants, « satral » pour central, « quamime » pour quand même « moufissa » pour mauvais sang.

⁵⁹ Cantineau Jeane, *Etudes de linguistique arabe*, Klincksieck, Paris, 1960, p.92.

⁶⁰ Hagege Claud, *L'enfant aux deux langues*, Ed Oudil, Paris, 1996, p 40.

⁶¹ El-Kilani Jamila, *Op Cit*, p115.

Les voyelles nasales ont été déformées et dénasalisées par les arabophones. La maîtrise d'une langue étrangère nécessite un apprentissage très tôt, dès l'enfance.

Le texte de Begag ainsi que le film de Ruggia traitent des événements vécus en France en 1965 dans une banlieue près de Lyon. Ils mettent l'accent sur deux micro-espaces ; l'école et le Chaâba. L'espace d'origine «l'Algérie » est présent à travers des pratiques différentes exercées au sein du bidonville, l'espace où Les émigrés vivent en collaboration. Cette communauté est invisible, les hommes quittent le Chaâba si tôt et y revient si tard. Quant aux enfants, leurs activités débutent à six heures et prennent fin à la même heure le soir. Ils sont tout le temps à l'école sauf le jeudi.

Les protagonistes sont des algériens qui ont quitté leur pays pour fuir la guerre et la famine comme l'indique la voix off (séquence 1). La première génération ne cesse de penser à son pays, cet attachement se manifeste dès le début du film ; on entend la voix radiophonique remplacée par l'hymne algérien. Cette radio, c'est le contact avec l'Algérie. Les émigrés gardent le contact avec leur pays en parlant arabe, en mettant la gandoura et en préparant des plats populaires comme le couscous. Le cinéaste effectue des plans longs sur les gestes comme la lessive à la pompe, le repas familial, et l'abatage des moutons.

Deux micro-espaces structurent le film: l'école et le Chaâba. La fusion de ces deux mondes est claire dans le titre : *Le Gone du Chaâba* est constitué de deux substantifs : le Gone est un mot lyonnais de langue populaire qui veut dire « enfant de rues, gamin » selon le dictionnaire *Le Grand Larousse*. Le Chaâba est un mot inconnu qui ne figure pas dans le dictionnaire, il symbolise la culture algérienne qui, en arabe dialectal, signifie lieu sauvage.

Comme l'indique le générique du film, les événements de cette histoire ont eu lieu en France en 1965. La voix radiophonique annonce qu'il s'agit du troisième anniversaire de l'indépendance algérienne, à cette époque la France avait tiré une communauté d'émigrée qui est principalement affecté aux travaux des mines, de l'industrie et du bâtiment.

Les enfants aussi comme le montre le cinéaste quittent le bidonville tôt chaque jeudi pour aller chercher du boulot au souk : «Allez réveille toi. C'est 6 heure » p23

Les activités de ces habitants commencent à 6 heures et prennent fin à 18 heures le soir : « à 6 heures, le chaâba et déjà noyé dans l'obscurité. » p13

16 heures c'est l'heure du goûter, les enfants prennent du pain au sucre : « Au menu de 4 heures seulement le pain et des carrés du sucre » p44

Le Gone du Chaâba offre une narration simultanée où le personnage enfant nommé Azouz porte le même prénom que l'auteur qui narre sa propre vie, celle d'un beur en se désignant sous le pronom de la première personne « je » qui est le statut formel du récit autobiographique. Ce qui a suscité l'intérêt des cinéastes pour faire valoir la condition beure et a fait un film très célèbre au niveau universitaire ou autre.

ANNEXE

Casting1

- Omar : Bouzid Negnouf
- Bouzid : Mohamed Fellag
- Hacene : Nabil Ghalem
- Farid: Galamelah Laggra
- Monsieur Grand : Francois Morel
- Zahra : KENZA Bouanika
- Rabah : Khereddine Ennasri
- Sélim : Abelkarim Chebel
- Nasser : Ali Bellakha
- Kamel : Sofiane Abbas
- Messaouda : Amina Medjoubi
- Said : Lounese Tazirt

Fiche technique 2

Un film réalisé par : Christophe Ruggia

Scénario : Christophe Ruggia d'après le roman de Azouz Begag

Genre : Comédie dramatique

Durée : 90 minutes

Directeur de la photographie : Dominique Chapuis

Production : Vertigo production

Distribution : AFMD

Les Yeux Secs de Narjiss Nejari: Un film sur l'âme morte des femmes

Pr. Sanae Yachou/ Pr. Hassan Banhakeia
(FPNador/UMP)

Cette étude entend apprécier et évaluer les aspects, les sens et les oppositions véhiculés par le film *Les yeux secs* de Narjiss Nejjar produit en 2003, présenté au festival de Cannes 2004. Cette cinéaste est en 1971 à Tanger. Elle a produit plusieurs longs métrages : *Le Terminus des anges* (2010), *l'Amante du Rif* (2011) et *Apatride* (2018).

Au début, nous avons vu le film à travers les critiques souvent négatives lancées contre une scénariste féministe (venue de là-bas), contre une fiction qui méprise l'être marocain et à travers une pétition des mêmes acteurs (au nombre de 42) qui dénonce la directrice pour ses préméditations et le journal *l'Humanité* qui parle de « communauté de prostituées », de « tragédie pittoresque » et commente :

« [...] au lieu de traiter ce sujet en collant à la réalité, la cinéaste opte pour la fable décorative, accumulant les images symboliques (la colline d'herbe verte où se détachent les rouges étendards de la virginité perdue). Quand l'esthétisme exploite la souffrance. »⁶²

Selon les critiques, l'idée initiale était un documentaire sur la prostitution au Maroc, mais au refus des « femmes » à jouer un tel rôle, la réalisatrice a opté pour la fiction. Ainsi, notre analyse se rapproche tantôt de la fiction, tantôt des intentions de la cinéaste. Heureusement, ce film ne peut point être un documentaire, mais plutôt une œuvre expérimentale (naturaliste) basée sur le vécu et l'analytique.

Tout en suivant la logique documentaire qui déconstruit le réel misérable des montagnes, l'œuvre aurait pu avoir un autre titre : « Zaïnba, la dernière pubère de l'Atlas » car les souillures, se proliférant partout, sont simultanément multiples et absentes, et la force du tragique atteint plus le collectif que l'individuel. Il est clair que ni la directrice « dite féministe » ni le Spectateur ne peuvent refaire la « tranche du réel » qui s'impose

⁶² www.humanite.fr/auteurs/vincent-ostria, consulté le 05/05/2004, à 16h30.

pesamment de tout son poids, défiant toute mesure et pesanteur, et à l'artiste d'en exposer les détails et d'en retisser les toiles.

1- Et la femme créée prostituée:

Dans le film, la condition féminine est crue, voire cruelle, à découvrir dans tous ses bouts. Ce n'est plus du folklorique, c'est-à-dire du scintillant et du profitable, mais plutôt de l'identitaire en pleine déchéance. Tant d'idées obscures agitent la tête du spectateur, dès le premier instant obnubilé par les airs du chanteur kabyle Idir. Or une interrogation s'impose : est-ce la suite d'éléments descriptifs et narratifs dont chacun correspond aux divers détails de la femme *sans âme* qu'ils prétendent exprimer ? Et de là, se concrétise l'identité ancestrale en un chapelet d'allégories. L'œuvre, afin de réussir ce choc, mélange les styles naturaliste (cruauté) et surréaliste (paysage fantastique), et expose les temps des Imazighen à rebours, et de là notre lecture doit se faire dans le même sens : revoir le film, et le refaire dans sa construction allusive afin d'en extraire les enseignements.

Le protagoniste, faut-il le dire, est dans sa diversité tout simplement une Prostituée sans corps, changeant de prénom : allant de la mère (Mina) rongée par le sentiment de culpabilité envers sa fille rebelle jusqu'à la petite pubère (Zaïnba), en passant par le présent « incarné par Hala ». Mina serait le passé atrophié, Hala le présent blessé, et la jeune fille l'avenir sacrifié... Trois générations sans espoir, peut-être tout l'avenir d'un village.

Certes, « Les yeux secs » développe l'histoire d'une ancienne prostituée, devenue ensuite prisonnière « politique » et à la fin femme sage (honorant son statut de tamghart (amghar « chef, grand, notable, sage... », au féminin). Elle est envoyée par le patron d'une usine de textile, dans son village natal (Tizi). A son arrivée, elle interpelle les autres femmes à reprendre le métier millénaire du tissage. Elle a comme compagnon de route un chauffeur de bus qui fume cigarette après cigarette. Celui-ci vient y chercher du repos à son esprit agité. Il est le plus doux des hommes, le plus humain, en opposition aux paysans « sans voix ni pensée » ! Fahd est bien de Casablanca, et selon le film c'est quelqu'un qui ignore tout de l'univers de la prostitution ! En fait, il incarne le citoyen sans mémoire : il est né, et a vécu à Casablanca, mais il ne se montre pas, tout au long du long métrage, un personnage citoyen !

A Tizi, l'autre protagoniste Hala, jeune montagnarde, dure et belle, allait faire de Fahd⁶³ un malade amoureux. Le citadin tombe en quenouille : en premier lieu sous l'influence « inexplicable » de Mina, ensuite de celle qui l'envoûte sous un charme « maléfique » (Hala), et à la fin sous l'amour idéal d'une Zaïnba innocente. Il s'agit, au fait, d'un Amour difficile à expliquer : Comment peut-il suivre le premier amour ? Comment peut-il aimer celle avec qui il ne partage aucun idéal ? Et de par la langue, comment s'entendent-ils ? Comment peut-il désirer celle qui voit l'homme comme quelqu'un qui « prend » la femme sans la désirer ? Le citadin se définira : « *Je ne suis pas de ceux qui paient.* » Et il refusera l'amour charnel. Hala serait ainsi le corps « putréfiant », et Fahd l'âme « montante » selon les scènes du film... Cela sera plus manifeste avec le troisième amour.

A travers ses entretiens et le film, Narjiss Nejjar se voit un maître dans l'art de rendre compte de la vérité de l'amour chez la femme.

2- Analyse du film:

Rapprochons-nous davantage du film. Le début dit tout de la privation ou du manque : un personnage féminin privé de liberté, privé de maternité, privé de famille, privé de moyens de subsistance, et à la fin privé d'idées. Si le film développe l'humiliation de la femme, sera-t-il question par là d'une situation propre à la seule condition des paysannes ? A travers tout le film, la paysanne erre longuement avant de se décider à quérir des changements dans son passé.

L'incipit et la clôture se rejoignent dans une Casablanca imaginaire (utilisé comme lieu contradictoire : prison et quête de l'affranchissement), et entre les deux bouts se trouvent les montagnes où la captivité, l'exil et l'exploitation sont éternels.

Précisément, la voix-off du film, sous forme de chœur, prédit l'histoire et la retrace dans un itinéraire complexe à lire et le discours auctorial possible de déchiffrer, partagée entre le citadin (Fahd) et la montagnarde (Mina). Fahd déclame un discours intermittent entre les deux langues, en précisant les temps de l'histoire : « *C'était l'époque où le pays nous apprenait à tourner des pages et à sauter des lignes* » Quelles lignes ? Quelles pages ? Quelle serait cette main qui s'empresserait consciemment à

⁶³ Ce prénom au ton « arabe » signifiant « tigre » étonne les paysannes au rire infini et dérangent ! Et Hala y verra, supprimant le « r », « Fad » - signifiant en amazighe « soif ».

tourner les feuilles ? Là, Narjiss Nejjar entend réécrire l'histoire, notamment celle des femmes. Nous verrons une telle pensée dans ses autres films.

L'héroïne Mina, une vieille femme, après une captivité de trente ans, accepte de fréquenter les fous « enfermés » dans les rues de la métropole. Fahd, qui a été gardien de prison, revoit la prisonnière, alors qu'il conduisait un bus. Et les vrombissements du véhicule nous font découvrir la montagne, sur une route mince et déserte. A son bord, Mina et Fahd. Pourquoi a-t-il suivi la vieille dans ces montagnes oubliées ? A la quête du plaisir « des mille et une nuits » ! L'on ne saura jamais pourquoi ils décident d'atterrir ensemble sur les montagnes de Tizi n Islit. Si Mina recherchait sa fille, que quêtait donc Fahd là-bas ? L'on voit des chiffons rouges suspendus à des cannes caressées par le vent, la vieille femme caresse longuement un chiffon. Peut-être le sien. Devant la curiosité de Fahd, (« *Qu'est-ce que c'est ?* »), la vieille femme conclut sous forme de sentence : (« *-Rien n'a changé.* ») A ce sujet, Marine Landrot écrit : « *les voiles rouges des vierges sacrifiées au plaisir masculin s'étendent à perte de vue, comme un gigantesque cimetière de martyrs* ». ⁶⁴

En fait, l'arrivée d'un étranger peut seul apporter des changements au système des montagnes. Il serait une conscience « illuminée » : contradictoire avec sa première fonction de geôlier. Ou bien est-ce par la force de l'amour ? La vieille lui dira : « *-Aucune femme de Tizi ne va t'aimer* » Cela sera le défi à relever dans le film.

Zaïnba, une jeune fille, prévient Hala de l'arrivée de deux étrangers. Hala se pare longuement devant un miroir brisé. La porte est difficile à ouvrir ; et à l'intérieur des toiles d'araignée témoignent du passage du temps. Hala les reçoit chez elle, et Fahd de demander du repos pour la mère qui est malade. L'hospitalité s'enclenche avec une condition : ils n'ont que deux jours de séjour, avant cette « nuit-là ». Ainsi, le temps de l'histoire est déterminé et précisé : 48 heures, comme dans une tragédie classique.

Le regard de Mina est, durant tout le film, triste surtout quand elle revoit sa maison en ruines. Elle a des difficultés à se rappeler sa fille (Hala) : « *-Le jour de la rafle, elle avait 8 mois.* » De quelle rafle est-il justement question ? Une rafle en pleine montagne, en quelle année ? Il y eut des rafles importantes dans les régions de l'Atlas. Cette imprécision historique ne peut qu'expliquer la récurrence d'une telle arrestation massive opérée

⁶⁴ Marine Landrot, *Télérama*, n° 2834, 8 mai 2004.

par les forces militaires dans les montagnes de Khenifra / Beni Mellal. Le film ne récupère-t-il pas alors cette « tranche effacée » de la mémoire populaire ? Cependant, pourquoi la réalisatrice rattache-t-elle cette rafle à la naissance de la prostitution ? Où est alors le trait naturaliste du film ? Ou bien s'agit-il tout simplement d'un aspect mythologique... Selon Marine Landrot, le personnage Mina «*fait son trou dans ce gynécée maudit, où croupit sa propre fille* ». ⁶⁵ Gynécée ?

Ce terme veut dire appartement réservé aux femmes dans les maisons grecques et romaines. Malédiction ? Il n'y a pas de malédiction : la destinée n'y est pour rien. Ce sont bien les hommes, ceux qui ont le pouvoir et la décision, qui maudissent ce village laissé sans ponts ni routes, et noyé dans la misère.

S'ensuit la scène de l'accouchement de Rhimou qui allait rejeter le nouveau-né, suivant le rituel des autres prostituées. Celles-ci refusent la vie, le commencement et la naissance. Elles ne vivent que pour mourir. Une même réflexion les unit dans un tel acte abominable : (« *-On ne veut pas que nos enfants vivent sur cette terre maudite.* ») Qui a fait de cette terre verdoyante et riche un lieu maudit ? Le film n'en dit rien. Ce chapitre est d'essence biblique, notamment quand Hala sacrifiera le nouveau-né et jettera dans la rivière le tissu entaché de sang comme si elle quêterait une purification. Elle chantait une chanson triste, de paroles liturgiques. Ce sacrifice entamera le processus de la récupération de la dignité (l'idée du tissage resurgira alors dans le récit). Le tissu emporté par les eaux est blanc, en opposition au tissu rouge qui célèbre la fin de la virginité tendu aux vents.

Par ailleurs, rappelons une contradiction « notoire » qui se manifeste dans le film : la rivière est abondante, mais à la fin du film Hala dira méchamment à la vieille d'aller puiser à cinq kilomètres de marche...

La terreur et le désespoir hantent le village de Tizi. Si les enfants sont tués, sacrifiés et jetés à la rivière (qui elle seule symbolise la vie), les vieilles femmes sont expatriées et mises en marge, occupant les cimes des montagnes –là nous avons un rappel évident de l'histoire des invasions millénaires en Afrique du Nord. Sur la plaine, le plaisir s'immisce à la violence, une fois par mois, avec des paysans munis d'argent (salaire). La cinéaste oublie de mettre en relief la dimension politique de cette scène

⁶⁵ *ibid.*

pour des raisons précises (la censure). Pour le spectateur qui tend à reconstruire la fiction, c'est un engrenage de problèmes socio-économiques.

La rencontre de Sfia avec Mina est capitale, elle détermine auparavant le dénouement du film. Sfia reconnaît vite son amie d'antan, et lui narre les déboires du village. Les femmes, une fois moins attrayantes, sont parties vivre sur les cimes (marges de la marge). Les falaises troglodytiques, montrées longuement, sont le refuge historique. L'histoire même. Sfia dira dans une sentence magistrale : « *Ixes anegh a nehda taysart.* » (Il faut que nous fassions attention à la descente !) La chute est bien là, tout près, et les personnages (faibles et craintifs) de prendre des précautions. S'ensuit la rencontre d'autres femmes. Elles se parlent longuement : elles veulent substituer la prostitution de leurs filles par le tissage. Elles offrent le peu qu'elles possèdent à Mina pour se procurer des appareils de tissage.

Munie d'idées révolutionnaires, et encouragée par les autres vieilles femmes, Mina rentre au village essoufflée. Elle se repose sur le toit en regardant l'horizon, et à ses côtés se couche Fahd ! Puis éclatent les coups du tambour, annonçant un fait important. La tambourinade et le discours de Mina vont ensemble : il y a recherche d'action contre un méfait social, celui qui pourrait ronger toute l'ethnie.

Le patron de Mina veut des tapis avec des motifs nouveaux. Le pronom personnel (« -Nous ?) utilisé par les personnages est remis en cause, et exprime en conséquence l'hésitation à se définir. La cause apparaît imperceptible : (« *Pourquoi nous ?* ») s'étonne la paysanne. La réponse est également éclatante : (« -Vos motifs sont rares. ») dira le patron. La réalité se présente maintenant différemment : (« -Nos mères sont vieilles pour tisser, et nous, nous ne savons pas. ») Et la décision devient irrévocable : « -On ne veut pas changer de métier. » Les femmes de Tizi sont donc contentes de la « dite » malédiction !

Afin d'acheter les outils de tissage, Mina décide de ne pas partir seule au marché. Elle a peur d'être reconnue par les siens : « *Je ne veux pas qu'ils me rappellent qui je suis.* » Cela lui évoquera son passé « maculé » ? Est-ce le même problème de reconnaissance (et d'identification) dont souffrent les femmes marocaines ? Ainsi elle attendra Fahd dans le bus... Cette visite va se dérouler en silence. A-t-il Fahd, par contre, réussi à acheter le matériel de tissage ? Oui, il y aura la scène où les femmes vont se mettre à l'ouvrage... Le but tant recherché est réalisé par anticipation : les femmes

acceptent de tisser, elles sont contentes et bavardes. Pourtant, cela n'éradique point la prostitution comme l'entendaient les « vieilles ».

Apparaît alors sur l'écran le jouet de la jeune fille Zainaba, une poupée de chiffon. Il représente un symbole commun aux trois générations : Mina, Hala et Zaïnba. Il s'agit d'un objet que partagent les trois personnes, mais que seule la vieille femme connaît au fond. Au fait, un secret / mystère. Est-ce là un objet naturellement évocateur et signifiant dans la culture ancestrale ? Est-ce là la représentation de la femme-objet ? Le film n'en dit pas davantage.

Depuis le premier instant, Zaïnba est tombée sous le charme de l'invité citadin. Elle suit les pas de l'étranger. Elle réveillera Fahd qui ne cherche qu'à se reposer. Ce sera, à chaque moment, Hala qui interrompt la relation naissante. Fahd se montre, par contre, à l'aise en compagnie de Zaïnba. Et le film prend un flux de tons et d'images surréalistes. L'incommunicabilité est posée ; les gestes ne peuvent aider à vaincre les mots dans leur opacité « culturelle ». (« *-Parle.* » dira-t-il à la jeune fille et « *-Ton dialecte est une musique.* ») Dialecte ? Derrière ce préjugé se fixe l'idéologie citadine.

Ensuite, le mythe fait son apparition dans le film, le mythe de l'oiseau : sans ailes pour Zaïnba, et voleur dans l'esprit de Fahd.

—* Fahd : « *Et l'oiseau s'envole... Il veut atteindre le huitième ciel... Il demande son chemin... On lui dit que ce ciel-là n'existe pas...* » L'oiseau est projection de soi : dominant, fort, aventurier, rêveur...

—* Zaïnba, « *C'est un oiseau sans ailes... Et sa maison, elle est où ?...* » Cet oiseau est perdu : sans refuge ni pouvoir pour survivre.

A la fin de leur périple vers la zone interdite, la jeune fille apeurée fuit les cannes aux voiles rouges, laissant derrière la poupée – l'objet mystérieux. Peut-être l'enfance...

La nuit arrive, et il y a la scène de la danse collective. Cette cérémonie est présentée comme un rituel pour le plaisir à vendre ! Cette fête, qui révèle la joie de l'être, y est totalement désacralisée...Le feu, qui fait partie de cette pratique symbolique, y est également inséré non pas comme une quête incessante de la purification, mais en tant que blessure qui va naître... De ce fait, ces rites anciens sont « rabaissés ». Fahd, qui se déguise en Charlot, rapporte le sourire à ces collines « en larmes ». Le propre fait pleurer, et l'étranger fait rire... De là, naît l'opposition (collectif versus

individuel) qui conduit à une autre opposition (authentique versus aliéné). D'ailleurs, où Fahd cachait-il cet accoutrement ? Et la moto par la suite ? Ces éléments, de manière hâtive, sont greffés sur la partie « documentaire » montrant la précipitation et l'imprécision de l'œuvre.

Au bout de cette nuit « tragique », Fahd refuse l'amour charnel avec Hala. Et arrivent les méchants, ces paysans en rut. Ils arrivent en procession pour « prendre le corps » des femmes ! Prostitution collective. Les hommes ne déterminent pas le destin des femmes qui se savent condamnées par quelque chose « d'absent, de non-présent » mais qui est là à les étouffer. Cette malédiction ne vient pas des hommes, elle est mal définie. La fin s'avère tragique : Zaïmba est violée.

Le matin, Hala découvre des portraits d'elle (en papier) suspendus : scène surréaliste, et Fahd est déjà parti, fou de rage et d'amour.

En même temps, la vieille Mina va au marché, disposée à fréquenter l'univers des hommes : elle les interpelle pour chasser les prostituées car l'une d'elles est malade. Les paysans arrivent à dos d'ânes, et brûlent les maisons. Ils ressemblent fort bien à des Indiens. Il y a là encore une autre contradiction : brûler un lieu de jouissance ! Comment peuvent-ils être si naïfs, manipulés par un simple cri de femme (méprisée) ? Comment ces paysans peuvent-ils simultanément s'adonner joyeusement au « vice » et s'insurger pour brûler les maisons de « joie » ?

Devenu fou, Fahd court sur une moto d'une manière téméraire. Il monte sur une montagne enneigée (scène surréaliste) comme s'il se plaignait à l'Atlas. Il est nu sur la cime enneigée, (neige, étant synonyme de pureté), recherchant la pureté de l'âme. L'œuvre prend alors une dimension païenne : se plaindre aux dieux qui hantent les monts. Atlas pourrait lui répondre en oracle, et c'est probablement bien lui qui arrange l'histoire dans un autre sens, nettement euphorique. Hala l'y rejoint, l'embrasse, lui frotte le corps nu avec de la neige. Fahd s'enfuit encore, et arrive la vieille pour consoler sa fille retrouvée.

Et bizarrement commence une autre fin, totalement différente où la voix off disait : « *Tu as rajouté un trait pour qu'on ne te reconnaisse pas.* » Et apparaît « *Temsamane... notre tribu.* » S'agit-il de la tribu du Rif ou bien d'un nom de lieu imaginaire ? A la réalisatrice d'y répondre.

A la fin, encore un autre bout de fin. Le spectateur découvre Fahd en train de réparer le bus, et les femmes arrivent en foule. Mina se décide : « Je

reste. » Et ajoute : « *Tu dis à ton patron que nous sommes prêtes pour tisser.* », « *dis-leur de reconstruire le pont... Même si on ne voyage, on saura que la route n'est pas barrée.* » afin d'opérer la réconciliation entre les deux espaces : la marge dominée et le centre dominant. Cette révolte de Mina est d'ordre « spirituel » : « *Ils sauront qu'on existe.* » Et là, c'est aussi la finalité du film : faire connaître ces femmes démunies... Sur une moto, Fahd s'en va en ville en compagnie de Hala et de Zaïnba. Fin hésitante, un échec total pour défendre la cause de la femme marocaine.

En guise de conclusion, la gestuelle des femmes n'est pas celle de prostituées, mais de femmes misérables. Ni les scènes ni le verbe ne sont érotiques, non plus pornographiques. Le plaisir est absence dans l'œuvre. Probablement, seul le paysage (ensemble de vues) demeure érotique dans le film. Il n'y a pas de psychologie de la prostituée à travers les scènes du film. Il y est plutôt question d'exploitation, et à un certain degré de l'esclavage des femmes. Mieux dire : l'œuvre tend à actualiser la marginalisation des femmes. De fait, la cinéaste développe le juste-et-le-vrai pour les autres (l'Occident).

Cette œuvre a permis, sinon de critiquer positivement, du moins de revoir la condition économique des paysannes condamnées à la prostitution « généralisée »...

Enfin, la cinéaste ne juge pas la femme de l'Atlas, mais la condamne à partir des oppositions « cité libre vs montagne captive ».

« Eugénie Grandet » : de la séquence romanesque à l'adaptation cinématographique

Dr. Benyounes EL Aissaoui
UMP/Oujda

Introduction :

Jean Daniel Verhaeghe, né en 1944, est un réalisateur et écrivain Français connu pour ses adaptations d'œuvre de la Littérature : le Rouge et le Noir , Bouvard et Pécuchet, sans famille etc. Il a également réalisé plusieurs adaptations de Guy de Maupassant... *Eugénie Grandet* est un téléfilm diffusé en 1994, adapté à partir du roman éponyme de Honoré de Balzac

Nous tâcherons, au cours de ce travail, de voir comment le réalisateur ainsi que le scénariste ont pu adapter *Eugénie Grandet*, œuvre littéraire à dominante descriptive, pour en faire un produit cinématographique.

Notre travail se focalisera sur la scène de l'arrivée inattendue de Charles Grandet pendant que Eugénie Grandet fête son anniversaire en présence des Gruchot et des Grassins.

Fiche technique du film :

Titre : Eugénie Grandet.

-Réalisation : Jean Daniel Verhaeghe

-Scénario : Pierre Monsiers

-Musique originale : Michel Portal

-Photographie : Marc Quillici , Gérard Kigneron

-Montage : Bernard Morillon

-Décors : Michel Blaise

- Costumes : Marie – Christime Casse, Anne –Marie Markarian

Durée : 90 minutes

Diffusion :1994

-Distribution des rôles :

-Alexandra London : Eugénie Grandet

-Jean Carmet :Félix Grandet

-Jean Claude Adélin : Charles Grandet

-Claude Jade :LUCIENNE DES Grassins

-Pierre Vernier : Monsieur des Grassins

-Rose Thierry : Nanon

-Pascal Elso : Bonfons Cruchot

-Bernard Haller : L'abbé Cruchot

Récompenses:

-7 d'or du meilleur acteur pour Jean Carmet

-7 d'or de la meilleur musique pour Michel .Portal

Fiche de lecture :

-Titre : Eugénie Grandet

Auteur : Honoré de Balzac (1799-1850)

-Genre :roman réaliste

-Création :1833

-Edition :Folio

***Personnages principaux :**

- Grandet :un vieillard ,avare et rapace,il est le pér d'Eugénie

- Eugénie :une jeune fille de 22 ans, belle et la seule héritière de M

.Grandet :elle est convoitée par les des Grssins et les Cruchot.

- Charles :un jeune homme de 21 ans, neveu de l'avare.

***Cadre de l'action**

- Lieu : la maison des Grandet à la ville de saumur

- Temps :l'action se déroule pendant la restauration

***Intrigue :**

- Situation initiale : Grandet l'avare veut marier sa fille Eugénie : il essaie pour cela de choisir entre les Cruchot et les des Grassins, selon leur fortune et leur servilité.

b-Déroulement :Arrive Charles ,le neveu de Grandet ,dont le père s'est suicidé à la suite de sa faillite .L'affectueuse sollicitude d'Eugénie noue entre eux une intimité marquée et ils se jurent <<un éternel amour >> Mais , Charles ne peut rester à la charge de son oncle et part cherche la fortune aux Indes

Un soir , M. Grandet découvre que sa fille a donné tout son or à Charles .Monsieur Grandet tombe malade et meurt quelques plus tard , laissent dix –sept millions de francs à sa fille.

Charles revient l' Inde mais ne s' intéresse plus à Eugénie : il fait même un mariage d'intérêt avec une parisienne. Eugénie se marie alors au Président Cruchot.

C –Situation finale :

Eugénie Grandet finit sa vie ,veuve ,dans la lésine et la charité.

*** Thèmes dominants :**

-L'avarice , la déloyauté , la cupidité.....

***Autour du titre :**

Le titre choisi par Balzac est court, composé de deux substantifs <<Eugénie >>et <<Grandet >>. La forme linguistique de ce titre est très signifiante , étant donné qu'il a une fonction référentielle qui tisse un rapport intime avec l'œuvre entière. En d'autres termes, le titre du roman <Eugénie Grandet >> est en rapport direct avec le drame de l'héroïne.

***Scène choisie :**

- Unité de l'espace : chez Monsieur Grandet
- Unité du temps : un soir du milieu du mois de novembre 1819.
- Occasion : l'anniversaire d'Eugénie Grandet

-Action :

La mise en scène du combat secret des deux familles : les Gruchot es les des Grassins qui convoitent la main d'Eugénie.

- L'arrivée imprévue de Charles Grandet qui perturbe le plan des deux familles.

***La technique du gros plan :**

Jean Daniel Verhaeghe s'attache à conserver la trame du roman , il s'agit avant tout de monter la lutte entre l'argent et l'amour. La passion est donc au centre du film et dès lors les décors , les costumes importent peu .L'essentiel de la scène se joue en intérieur, dans la demeure austère du père Grandet. Cependant, et précisément ce soir là de l'anniversaire d'Eugénie, deux mondes s'affrontent sous ce toit.

Si Balzac avait peint cette atmosphère de province et s'est trop attardé à dénoncer le pouvoir de l'argent qui régit les rapports humains, le réalisateur, quant à lui, fait des concessions pour rendre plus humains et moins intéressés les personnage qui gravitent autour de Grandet. Ainsi, l'usage fréquent des gros plans sur les visages des Gruchot, des Grassins et autres membres de cette bourgeoisie provinciale reflète clairement leur cupidité et leur convoitise .Cette technique permet par conséquent, de dépeindre l'hypocrisie –à la manière de Balzac –des mœurs de l'époque.

Le combat secret ente les Cruchot et les des Grassins dont le prix est la main d'Eugénie Grandet est mis en scène autour d'une table regroupant les deux antagonistes. C'est une sorte de théâtralisation de cette guerre.

Le débarquement de Charles ce soir –là, et à ce moment –là, crée sans équivoque des réactions et des sentiments différents traduits par le réalisateur, par le biais du regard. Tout le travail du cinéaste est focalisé sur les yeux et la réaction des personnages : si le regard de M. Grandet traduit une certaine angoisse vis –à-vis d'un neveu indésirable, le regard des autres invités exprime plutôt un d'espoir avec l'arrivée d'un concurrent parisien. Par ailleurs, le regard que porte Eugénie à son neveu traduit un certain gêne avant de se transformer en<<coup de foudre>>. A ce niveau, le réalisateur et à travers divers procédés (champ/contrechamp, plans sur les autres personnages) et surtout grâce à la musique , parvient à dramatiser la scène

***Reprise fidèle de scènes romanesques :**

Parmi les scènes que le réalisateur a gardé fidèlement, le dialogue interne de Monsieur Grandet qui s'isole dans un coin et suit cette mise en scène de ce combat entre les des Grassins et les Cruchot M .Grandet se

livre à un dialogue interne avec << voix off >> en se disant : <<Ils sont là pour mes écus , ils viennent s'ennuyer ici pour ma fille ! Hé, ma fille ne sera ni pour les uns ni pour les autres >>.

Du côté du portait de Nanon, la servante, on remarque une certaine ressemblance avec l'actrice Rose Thiery : <<de taille haute de cinq pieds huit pouces : créature femelle taillée en Hercule >>(p.41).

De même , la disposition des acteurs autour de la table pour jouer au loto correspond bien au récit de Balzac. A titre d'exemple : << la jolie Madame des Grassins avait réussi à mettre son fils à côté d' Eugénie (p. 55)

Il est de même pour les cadeaux offerts à Eugénie : les Cruchot ont apporté des <<fleurs >> alors que les des Grassins ont présenté <<une petite caisse qui contenait une bruyère du cap >> (p. 52)

***Suppressions :**

Le réalisateur a supprimé un dialogue entre Monsieur Grandet et le président de Bonfons à propos des vendanges et la vente des récoltes .

De même, les coups de marteau annonçant l'arrivée successive des Grassins et des cruchot ont été supprimés. On les voit au film font leur entrée directement au salon.

Une autre action ne figure pas dans le film, à savoir, quand Monsieur des Grassins offre à Monsieur Grandet une prise de tabac. (p.53)

***Modifications légères :**

Avec l'arrivée improvisée de Charles Grandet qui a suscité un grand émoi chez les antagonistes –les des Grassins et les Cruchot – c'est normalement Adolphe qui a reconnu et c'est lui qui a parlé dans le roman en disant à Eugénie : <<Mademoiselle, ce sera sans doute votre cousin Grandet, un bien joli jeune homme que j'ai vu au bal de monsieur de Nucingen (p.57), alors que dans le film c'est Madame des Grassins qui entre en communication avec Charles.

Par ailleurs, le portait de madame Grandet fait par Balzac diffère en quelque sorte de celui de l'actrice qui incarne ce rôle. L'auteur nous apprend que Madame Grandet était :

<<une femme sèche, maigre ,jaune comme un coing, gauche, lente, Elle avait de gros os ,un gros nez (...), ses dents étaient noires et rares >>(p.4)

Or, le portrait de l'actrice Dominique Labourer ne reflète pas fidèlement celui conçu par le romancier .

Au niveau du costume, on a repéré également une petite modification. Dans le film, Monsieur Grandet porte une veste noire sans cravate alors que dans le roman : <<Il portait un gilet de velours à rares une cravate noire et un chapeau de quaker >> (p.31-32)

Conclusion

Bref, l'adaptation cinématographique que Jean Daniel Verhaegen a faite à partir du roman :<<Eugénie Grandet>> montre bien qu'il y a prédominance du dialogue par rapport au narratif et au descriptif auxquels Balzac assigne une grande place.

Il va sans dire que le film, en tant que produit artistique rend le roman public et lui élargit les horizons et conséquemment lui assure une réception diversifiée. Reste à dire que le film ne peut jamais mettre en scène fidèlement et à la lettre une œuvre littéraire écrite même si le romancier prend en charge lui-même, de représenter une de ses œuvres sous forme de film : il y a toujours une grande différence entre l'imaginaire et le réel.

Enfin, cette séquence de quelques minutes a demandé de Balzac la rédaction de cinquante pages et cette adaptation télévisuelle fut un franc succès. Jean Carnet se vit alors couronner meilleur acteur au Palmarès des sept d'or en 1995.

L'esprit cinématographique chez les nouveaux romanciers français: Aspects et enjeux

Dc. Hanane KARROUH
Pr. Sanae YACHOU/FPN/UMP

Chaque année, les festivals de cinéma accueillent majestueusement une multitude de célébrités que l'on qualifie de 'stars', venant de tout le monde pour célébrer la réussite d'un tel ou tel film, court ou long, et attribuer des Prix d'Oscar à un tel ou tel métrage. Le tapis rouge demeure ainsi le lieu par excellence où se rencontrent tous les membres ayant participé à la réalisation de l'œuvre cinématographique (acteurs, cinéaste, producteur, réalisateur, caméramans, accessoiristes...). Or, la presse, le public aussi, focalisent leur attention sur le film en tant que produit visible et relèguent le produit lisible qui a subi une adaptation au second plan.

Le rapport étroit entre le cinéma et la littérature, en l'occurrence le genre romanesque, ne peut être envisagé sans transposition cinématographique. Certes, cette opération actualise des romans et ressuscite leur existence, mais elle ne transmet pas fidèlement la réalité du paysage littéraire. Pourquoi existe-t-il, par exemple, des œuvres qui tombent dans l'oubli, inaperçues, sans attirer l'attention des producteurs alors qu'elles répondent aux contraintes de la transposition générique ?

En fait, depuis l'émergence du cinéma, les réalisateurs et producteurs n'ont pas cessé de conquérir le champ littéraire et de creuser dans la mémoire de ses œuvres pour adapter les plus adéquates à leurs projets. De *L'Odyssée* d'Homère au *Martien* d'Andy Weir, passant par *Madame Bovary* de G. Flaubert, et la liste n'est plus exhaustive, ils ont pu mettre en scène des synopsis ayant les traits des récits seconds porteurs des traces de l'altérité des cinéastes qui s'approprient les récits d'origines et qui se permettent de leur apporter toute sorte de transgressions.

En effet, l'art cinématographique semble connaître dernièrement son apogée grâce non exclusivement au progrès continu que connaît le domaine de la technologie et de l'industrie du cinéma, mais aussi grâce aux auteurs qui s'engagent pour soumettre leurs romans aux exigences de cet art fascinant, séduisant, imposant et surtout rentable. L'auteur-cinéaste,

conscient des besoins du 'marché du cinéma', écrit son récit non seulement pour être lu mais également pour être vu.

C'est dans ce sens que nous envisageons traiter l'esprit cinématographique chez les nouveaux romanciers qui ont suivi l'évolution du cinéma et aussi se sont inspirés de ses techniques. Nous entamons mettre en exergue la manifestation de cet esprit dans leurs expériences romanesques tout en mettant l'accent sur la dimension cinématographique dans *Les Géorgiques* de Claude Simon, l'évolution d'un narrateur-enquêteur dans *L'Emploi du Temps* de Michel Butor, en tant que personnage susceptible de se déplacer d'un personnage fictif vers un personnage-acteur, et sur le narrateur-caméraman dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

1- La dimension cinématographique dans *Les Géorgiques* de Claude Simon

Dès son jeune âge, C. Simon n'a pas hésité de fréquenter les milieux des artistes. Ses premières rencontres, par exemple, avec la création surréaliste, selon Mireille Calle-Gruber, était grâce à deux films de Brunel '*Le chien andalou*' et '*L'Age d'or*'. Le premier l'a séduit « *je crois que je vis une œuvre de fou ou de farceur mais j'en fus émerveillé.* » (Mireille Calle-Gruber, 2011 : 52), le second, lui a appris la leçon de combiner des « *images en mouvements* » (Mireille Calle-Gruber, 2011 : 52). La fascination qu'exerce l'art cinématographique sur C. Simon dépasse le simple sentiment d'émerveillement pour se diffuser dans ses récits.

Dans *Les Géorgiques*, la narration acquiert une dimension artistique dans la mesure où elle est en dialogue permanent avec les autres arts (La peinture, le théâtre, la musique, le cinéma, la photographie...). C. Simon fait sortir les images et les traces écrites laissées par son aïeul le Général L.S.M de leur silence et immobilité ; et leur octroie toutes les armes pour qu'elles rejoignent la vie. Le passage de l'état premier (connu par la stagnation des objets et des faits de sorte que toute chose entourant le personnage s'immobilise, voire le tableau sur lequel s'ouvre *Les Géorgiques* ou la photographie décrite dans la quatrième section du roman) au second (connu par sa mouvance et dynamique) s'effectue grâce à un travail de combinaison de la mémoire, du langage et des images.

Fasciné par l'art combinant la photographie aux techniques du cinéma, le narrateur-personnage en emprunte souvent ses comparaisons « *d'un de ces truquage de cinéma ou de music-hall* » (Claude Simon, 1981 :

153), « *comme dans un film muet* » (Claude Simon, 1981 : 154). Le monde perceptif que nous propose C. Simon permet une transposition cinématographique puisque le mouvement du cinéma triomphe sur l'immobilité de l'image même si elle le nourrit. À cet égard, dans quelle mesure l'œil narratif s'apprête-t-il à acquérir les caractéristiques d'un œil cinématographique ?

Il est vrai que la création romanesque et la création cinématographique partagent le recours à l'emploi des images, quoique l'écrivain les utilise d'une manière conceptuelle, le cinéaste comme outil de travail, chacun selon sa vision du monde aussi bien que l'impact qu'il veut laisser chez le lecteur/récepteur, mais le problème qui se pose est celui du personnage qui se tiraille entre un monde à la fois mouvant et immobile. Par conséquent, incapable de choisir sa voie, se plonge dans un rapport obsessionnel avec ce monde à la fois rejetant et rejeté. L'accumulation d'une série des images de la guerre et, paradoxalement, la fascination qu'exerce le monde sur lui l'accablent.

Le monde du personnage simonien est en effet un espace vague où les sentiments se multiplient et les sensations s'amplifient. Dans le cas des *Géorgiques*, un monde sensoriel, visuel surtout, frappe le lecteur dès les premières pages. La perception y prédomine. Dans son étude « *Claude Simon, Merleau Ponty and perception* », Jean H. DUFFY établit une comparaison entre l'univers fictif proposé dans l'œuvre simonienne et la phénoménologie de la perception selon Merleau Ponty. D'après lui, la combinaison des sensations, comme référence synesthésique, accentue le sentiment de la perte et de la dissolution : « *La synesthésie, par nature, constitue une extension de l'ouverture aux sensations qui amène à une perte de l'identité.* » (Francine Dugast-Portes et Michèle Touret, 1997 : 186).

La correspondance d'un monde sonore « *Les départs font un bruit assourdissant, suivi du sifflement de l'obus qui décroît rapidement un court silence précède l'écho lointain de l'explosion.* » (Claude Simon, 1981 : 37) avec un monde visuel ou olfactif « *Dans le crépuscule et le silence revenu la forêt qui s'enténébre lentement exhale un immobile et humide parfum végétal.* » (Claude Simon, 1981 : 38), abolit les limites entre chaque sensation dans la mesure où l'ouï, par exemple, se soumet à la loi de la vision « *Les soldats s'arrêtent de parler et écoutent l'obscurité* » (Claude Simon, 1981 : 39) et l'odorat fonctionne selon l'ordre de l'ouï.

La confusion des sensations, à la manière baudelairienne⁶⁶, n'est que le résultat de l'amalgame des images, choses, émotions et visions qui s'entremêlent dans la mémoire. Leur configuration ou mise en rapport d'une manière non fragmentée nécessite l'élaboration d'un plan répondant aux besoins d'une architecture particulière, ce que C. Simon appelle « architecture sensorielle » :

« Ce que j'ai voulu, est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de retrouver une architecture purement sensorielle. »⁶⁷

Le champ visuel, en tant que sensation majeure dans le roman, ouvre plusieurs voies vers d'autres champs sensoriels et élargit les horizons de la vision et de la pensée humaine. L'œil, comme l'avait décrit Merleau Ponty, est pareil à la « *fenêtre de l'âme* » (Merleau Ponty, 1964 : 82). La vision est ainsi l'élément déclencheur d'une correspondance permanente entre les sensations. Les indices visuels structurent le roman et renversent les fonctions de l'écriture et de l'image : nous lisons une image et nous voyons une histoire. Le mot cède place ainsi à l'image et l'image dit plus que ce que le mot aspire dire puisque, selon LIN Qing, « *la chose vue ne cesse de se métamorphoser pour montrer son aspect invisible, qui rend l'expérience visuelle intelligible et significative.* » (Qing LIN, 1996 : 142)

Dans le même sens, au sein de la troisième partie du roman, s'insère un épisode consacré au cinéma et à son effet du réel qu'il crée. La fascination qu'il exerce sur les collégiens⁶⁸ fût immense dans la mesure où ils se détachent de la réalité pour embrasser une autre, illusionniste. En contraste avec l'enfant évoqué dans la première partie et qui fréquentait le théâtre avec sa grand-mère, les collégiens ne percevaient plus les choses (le monde extérieur) de la même manière que lui. Car un trompe-l'œil avait endommagé les autres perceptions. Seuls les yeux exercent leur travail :

⁶⁶ Claude Simon ne cache pas son émerveillement de Baudelaire et de son poème « Correspondance » dont il cite, dans « Fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman: hier et aujourd'hui*, tome 4 p. 84, le vers suivant : « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* »

⁶⁷ Interview avec Claude Simon, Le Monde, le 8 octobre 1960.

⁶⁸ Notons que Claude Simon n'a fréquenté seul le cinéma qu'après avoir quitté le Collège de Stanislas dont l'éducation était rigide et religieuse.

« [...] assis donc (les collégiens) ou plutôt transportés comme par magie pour le prix du ticket de carton rose [...] dans quelque chose de bien plus fabuleux que les poursuites ou les insipides histoires d'amour dont les images qui succèderaient sur l'écran accaparaient leur attention » (Claude Simon, 1981 : 208).

La redondance des techniques se rapportant au cinéma se multiplient dans *Les Géorgiques*, comme dans les autres romans. Les lumières qui pénètrent par la fenêtre fait de la projection un faisceau lumineux focalisé sur la main du personnage-narrateur qui essaie de mettre en ordre l'amalgame des archives retrouvées dans la chambre exposée au soleil. L'angle de la projection des rayons de soleil permet au lecteur, à chaque fois, de poursuivre les mouvements de cette main qui écrit sans cesse les fragments rétrospectifs de son récit aussi bien que de voir le récit narré dans sa globalité. Le soleil marque ainsi l'écoulement imperceptible du temps qui passe et projette l'œil du lecteur/récepteur sur les traces perceptibles qu'il a laissées sur la main ridée du narrateur-personnage : « *Le soleil éclaire d'un jour frisant la main qui feuillette les cahiers.* » (Claude Simon, 1981 : 24)

En outre, plusieurs indices textuels et structurels renvoient au domaine cinématographique, tels que les jeux de lumières et de couleurs qui embellissent l'image « *Quand il ferme les yeux des formes lumineuses restent imprimées sur sa rétine et engendrent des jeux colorés.* » (Claude Simon, 1981 : 62) ; le cadrage ou l'insertion des récits seconds encadrés par le récit central ; la musique incarnée dans la structure formelle du roman et le montage des fragments.

Bref, l'écrivain emprunte à l'art cinématographique ses techniques (découpage, montage, l'illusion et projection), et les fait soumettre aux contraintes de la création romanesque. C'est-à-dire que le cinéma use de cette capacité d'absorber les incohérences du monde et de dépasser la linéarité du texte par la fragmentation de ses composantes et strates narratives.

L'orientation cinématographique de Claude Simon est fort connue. Plusieurs écrivains ont traité la disposition de ses œuvres à l'adaptation filmique, voire *Claude Simon : Passion cinéma* de Béatrice Bonhomme qui voit que Claude Simon est un fabricant de romans à la manière des cinéastes. Pourtant, ses œuvres n'étaient objet d'aucune transposition cinématographique.

1- Le personnage fictif versus le personnage-acteur dans *L'Emploi du Temps* de Michel Butor :

Tel un oiseau migratoire, Michel Butor se déplace d'un espace à l'autre afin de se procurer une matière grasse à ses écrits. Parcourant le monde, chaque séjour lui inspire l'idée matrice d'un nouveau livre à venir. Le voyage lui est conçu comme élément déclencheur qui stimule chez lui le désir d'écrire et installe les premiers fondements d'un projet d'écriture. Si, par exemple, son voyage en Angleterre a déclenché l'écriture de son premier roman *Passage de Milan*, son séjour à Manchester lui a inspiré le deuxième, *L'Emploi du Temps*. Le voyage nourrit ses textes et favorise la mutation de sa création littéraire aussi bien qu'artistique. Ils constituent en fait, le voyage et l'écriture, les deux fondements majeurs de la création butorienne.

Dans sa définition du récit, M. Butor écrit que c'« *est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité* » (Michel Butor, 1964 : 7). C'est à travers les récits que l'on nous raconte que nous nous représentons la réalité. Nous la concevons à travers le regard de l'Autre. Elle est donc soumise aux inclinations, visions et visées de ceux qui racontent et qui peuvent, chacun à sa manière, procéder à un travail de réajustement du récit d'origine, de suppression ou d'ajout de quelques fragments, de changement de son registre, de son appropriation à une forme particulière et, par conséquent, renvoyer à « *un secteur particulier de la réalité* » (Michel Butor, 1964 : 7)

L'exploration de diverses formes romanesques impose des réponses aux questions que ces formes posent. Ainsi, chaque fois qu'une réponse soit donnée, un fragment de la réalité se démasque via l'écriture puisque « *Le monde, comme notre société, est masqué ; l'écriture devient le moyen de le démasquer* » (Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, 1988 : 311). Il s'agit donc d'une réalité qui change à perpétuité en fonction des rapports qu'entretient l'homme avec soi et avec le monde extérieur. De ce fait, le roman n'est plus un récit de fiction, mais plutôt un champ où s'investissent les différents niveaux de la réalité.

D'après M. Butor, le roman « *est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit* ». (Michel Butor, 1964 : 9). La citation attribue au roman un aspect

scientifique, il se présente comme un lieu de recherche où le langage, le mot, et également l'image perçue sont en expérimentation continue.

Loin de parler de *La Modification* qui a connu une adaptation filmique, notre objectif est focalisé plutôt sur le roman qui le précède. Dans *L'Emploi du Temps*, il n'est pas seulement question de l'emploi du temps, comme le titre l'indique, mais également de l'espace. Le roman est un laboratoire où l'espace et le temps se mêlent sans frontières. Ces deux éléments se présentent comme deux jumeaux inséparables : un espace qui s'élargit et qui se resserre selon le temps, et un temps qui s'écoule ou qui s'arrête selon l'espace où le personnage évolue. Le temps et l'espace semblent former ici les deux composantes du même signe, mais qui changent perpétuellement de rôle.

Ayant la forme d'un journal intime, *L'Emploi du Temps* s'ouvre sur un 'je' fatigué, tiraillé entre Bleston New Station et Hamilton Station à la quête de 'Mathiews and Sons'. Dès qu'il met le premier pas sur Bleston, il se conscientise de son errance dans une ville qui lui est hostile, et conclut que l'espace qu'il entame franchir est assez difficile à conquérir « *Dès que je suis rentré, j'ai dû me rendre à l'évidence : déjà ce court périple m'avait égaré* » (Michel Butor, 1956 : 13)

Jacques Revel, qui parcourt les morceaux de Bleston pour vaincre sa solitude, explique ses rapports avec elle plus que ceux entretenus avec les personnages qui l'entourent. Il est en rencontre habituelle avec ses 'streets', restaurants, jardins, cathédrales...Bleston anéantit leurs rôles et dévore même leur présence en assumant le rôle d'un personnage labyrinthique qui appelle tout visiteur, grâce à sa magie mystérieuse, à prendre l'expérience d'y pénétrer. Or, une fois pénétré, le visiteur est condamné à un enfermement fatal.

Son errance s'accroît, en fait, dans la ville aussi bien que dans la chambre qu'on lui avait réservée au troisième étage à l'Ecrou. Les deux espaces, ouvert et clos, partagent cette couleur grise qui assombrit ses jours et nuits. Voulant trouver un autre logement plus aéré et moins triste, Jacques Revel, armé du plan de Bleston, s'engage dans une quête interminable, déclenchée par le déchiffrement des annonces de *l'Evening News*.

La réorganisation de l'espace s'éclaircit au fur et à mesure des repères temporels. L'espace use, en effet, de cette magie qui exerce sa

fascination sur le spectateur englouti malgré lui. Les scènes peintes sur le vitrail de l'Ancienne Cathédrale, celles de Caïn et d'Abel - à l'instar de celles de Thésée, brossées sur les dix-huit panneaux de laine dans '*Bleston Museum of Fine Arts*', les projections du soleil sur ses édifices, tantôt gris, tantôt lumineux, le changement des angles de visions... engagent volontiers le narrateur-personnage à explorer l'espace et à creuser dans sa mémoire qui date depuis le seizième siècle et qui remonte jusqu'à l'Antiquité.

J. Revel semble être passif envers la fascination qu'exerce sur lui la sorcellerie des histoires antiques actualisées sur le Vitrail. De sa première intention qui consistait à visiter des lieux sélectionnés à louer, il finit par sonder les récits mythiques du meurtre originel. Incapable de résister, il se déplace d'une Cathédrale à l'autre, interroge, se fait des soupçons, émet des hypothèses...tel un enquêteur.

Sa quête de départ se fragmente en plusieurs quêtes minimales qui se succèdent pour le basculer dans un labyrinthe infini, rendu plus atroce avec l'insertion du roman policier au récit central. De ce fait, le roman se déplace, change de perspectives et se découpe en séquences narratives, techniques empruntées à l'art cinématographique, comme si l'intrigue est centrée sur le livre lu et relu par la plupart des personnages du roman alors que ce livre '*Le Meurtre de Bleston*' ne fait qu'accentuer l'éperdument du narrateur-personnage qui essaie de se localiser dans une ville industrielle qui conserve ses liens avec des références mythiques: « *C'était comme une piste tracée à mon intention, une piste où à chaque étape, on me dévoilait le terme de la suivante, une piste pour mieux me perdre.* » (Michel Butor, 1956 : 103).

Après plusieurs tentatives épuisantes et grâce à Horace Buck, le nègre qu'il avait rencontré hasardeusement, il finit par déménager mais son enquête s'avère inachevée. La lecture du roman policier '*Le Meurtre de Bleston*' qu'il avait acheté pour avoir une idée assez claire sur la géographie de Bleston a déclenché une autre quête plus persistante encore que celle du logement. J. Revel, tellement épris de découvrir la vraie identité du meurtrier et de dévoiler les mystères du meurtre de Bleston, part explorer l'*Ancienne Cathédrale* qui, après de longues conversations avec l'ecclésiastique à propos de l'œuvre artistique peinte sur son vitrail, le mène vers la *Nouvelle Cathédrale*, et ainsi de suite.

La quête spatiale déclencherait, après l'écoulement de sept mois de son séjour à Bleston, la ville anglaise, une quête mémorielle. Jacques

Revel décide de transcrire son journal intime qui s'étalerait sur les cinq mois qui restent de l'année, durée d'un stage dans l'entreprise de *'Mathiew's and Sons'* où il s'occupe de la correspondance avec la France.

Or, ayant le souci de perfectionner son écriture et de relater ses souvenirs avec une telle exactitude, J. Revel semble avoir des troubles de la mémoire. Lui, qui ne se souvient pas qu'il avait prêté son roman policier à Ann, mais qui se souvient des événements passés il y a sept mois, des espaces variés et des temps éparpillés dont il s'efforce à réorganiser dans son journal intime. Le paradoxe dont il est conscient et auquel il attire l'attention du lecteur à maintes reprises se manifeste dans la superposition du temps de l'écriture et du temps de l'histoire dans une écriture fragmentée. Voulant tout dire, le narrateur-personnage se précipite pour relater des événements tantôt passés, tantôt présents, mais sans nuire à la narration qui « *s'articule autour des mises en relations opérées par Jacques Revel, d'événements séparés dans le temps mais qui finissent par déterminer un itinéraire orienté.* » (Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, 1988 : 32)

En effet le roman est jalonné de plusieurs motifs artistiques derrière lesquels se cache la figure d'un artiste pratiquant. J. Revel, lors de ses visites successives, soit à la Cathédrale (Ancienne et Nouvelle), soit au Musée, ne se contente plus de contempler les sculptures et les peintures, mais il les lit, commente et propose même aux artistes de nouvelles perspectives. Ses interprétations et mises en apport de chaque détail avec la source mythique de sa provenance témoigne d'un narrateur-personnage artiste, cherchant à dresser des ponts de similitudes et d'intersections entre la création artistique et la création littéraire.

Le personnage-enquêteur, dans un esprit où le soupçon règne, nous décrit minutieusement chaque endroit visité, chaque doute, chaque détail pouvant contribuer à la résolution de l'énigme. Il transmet ses soupçons au lecteur et partage avec lui son inquiétude. Puisque, pour que l'acte de l'écriture maintienne sa fonctionnalité, il doit être accompagné d'un acte de lecture. C'est au lecteur de collaborer à l'achèvement du texte tout en poursuivant le programme que lui propose l'auteur. Butor nous fait rappeler ici la théorie de la réception, développée par Jauss : l'existence d'une œuvre littéraire ne se réalise pas uniquement en tant que texte écrit, mais par le sens que lui octroie le lecteur. Elle est l'ensemble de sa

réception. Autrement dit, c'est le contact de son être intérieur avec son récepteur.

En fait, le personnage fictif dépasse ses capacités actantielles et acquiert les traits d'un personnage en chair et os susceptible de mener la même quête. Le personnage butorien, pareil à ceux des romans policiers, se présente apte à une mutation générique. Le personnage se transforme en acteur, « *le narrateur en caméra, le lecteur en projecteur* », explique M. Butor dans une interview.

2- Le narrateur-caméraman dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

Quant à Robbe-Grillet, auteur-cinéaste conscient des besoins du marché du cinéma, il écrit son récit non pas pour être lu mais pour être vu. Avec lui, l'esprit cinématographique s'impose puisqu'il s'est engagé à l'écriture et à la réalisation de maints synopsis dont, par exemple, *L'Immortelle* (1963) et *La Belle Captive* (1983), ont connu le succès.

Même si le roman que nous avons traité n'a pas été adapté au septième art, son intrigue est basée sur des méthodes utilisées au cinéma. *La Jalousie*, dont le titre révèle un sens polysémique que l'auteur utilise dans ses deux structures apparente et profonde, pose une question à laquelle le narrateur ne répond plus. Ce dernier ne fait que guider son lecteur à émettre des hypothèses. Il l'invite en fait à observer, selon son angle de vision si serré et restreint, ce qui ce passe à la terrasse de sa maison.

Son seul souci est de fixer son œil perceptif sur sa femme A. et sur son amant présumé, Frank, qui se rencontrent régulièrement chez elle. Obsédé par l'idée de la trahison, le narrateur met sa femme en suspect dès l'ouverture du récit et le demeure jusqu'à sa fin. Pour valider ses soupçons, il s'efface, se cache et espionne.

En fait, la présence in-absentia du narrateur renvoie à une évolution par négation. Il est là mais il se cache derrière A. et Frank, lesquels sont observés par les persiennes d'une fenêtre « [...] *mais les portes sont en bois plein, sans système de jalousies qui laisse voir au travers. Quant aux jalousies des trois fenêtres, aucune d'elles ne permet plus maintenant de rien apercevoir.* » (Alain Robbe-Grillet, 1957 : 122). Il s'identifie à un caméraman qui se cache derrière son caméra pour ne laisser apparaître que les acteurs.

La Jalousie se présente comme une paralipse. Le roman ressemble à un film muet dont le lecteur/récepteur doit interpréter l'image qui lui est décrite tout en dévoilant ce qui est caché. La reprise de chaque scène déjà décrite (emplacement des objets, écrasement du mille-pattes, positions d'A. et de Frank, géométrie de l'espace...) déclenche une nouvelle interprétation et ainsi de suite. Il s'agit en fait d'un sens pluriel et renouvelable. C'est comme une chaîne dont les anneaux sont semblables mais qui varient d'allure selon les reflets des lumières et de l'ombre auxquels ils sont exposés à chaque heure de la journée.

Son univers perceptif s'organise autour de deux éléments essentiels, un espace fixe décrit avec minutie et un temps toujours présent. Son sentiment de jalousie n'est jamais dit, mais ses descriptions mènent le lecteur à s'interpréter. Décrire sans interpréter fait de l'écriture une architecture où le monde perçu est examiné avec une sensibilité particulière, à la manière d'un positiviste.

Le narrateur invisible, laissant toujours son fauteuil vide, se distancie des personnages et fait régner un silence qu'il comble par des descriptions ayant perdu leur fonction utilitaire et référentielle puisque, d'après Alain Robbe-Grillet, la réalité est indescriptible, car elle est perpétuellement mouvante, et par conséquent le langage cesse vite d'être efficace : « *le langage d'hier ne rend plus compte de la réalité d'aujourd'hui.* » (Bernard Lalande, 1972 : 47). C'est parce que le langage est incapable puisque la focalisation est centrée sur les objets.

Au terme de cet article, il importe à dire que les expériences romanesques des tenants de 'l'école du regard' tissent des liens étroitement liés avec l'écriture cinématographique. Actuellement, Peut-on s'interroger sur le devenir du roman face au progrès numérique du cinéma ? Est-ce le cinéma qui fait le livre ou le livre qui fait le cinéma ? Autrement dit, ne peut-on pas dire que la transposition se fait dans les deux sens ? Si avec C. Simon on parle de la fabrication du roman comme on fabrique un film pour atteindre ce « *niveau de la pure œuvre d'art* » qui se réalise, d'après lui, grâce à « *la seule force d'images* » (Mireille Calle-Gruber, 2011 : 52), avec M. Butor, on fragmente le roman en séquences narratives comme en découpe le film en scènes. Quant à Robbe-Grillet, le roman est pareil à un univers qui se configure perpétuellement selon la position de la caméra du narrateur.

Références bibliographiques:

BUTOR, Michel (1956 a), *L'Emploi du Temps*, Paris, Minuit, 394 p.

BUTOR, Michel (1964 b), *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 184 p.

CALLE-GRUBER, Mireille (2011), *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 275p.

MERLEAU – PONTY, Maurice (2002 a), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel.

MERLEAU – PONTY, Maurice (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

QING, LIN (1996), *Essai de comparaison: la production littéraire chez Claude Simon et MO Yan*, Université de Montréal.

ROBBE-GRILLET, Alain (1957 a), *La Jalousie*, Paris, Minuit, 218 p.

ROBBE-GRILLET, Alain (1961 b), *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, p144.

SIMON, Claude (1981 a), *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 477 p.

SIMON, Claude (1960 b), *Interview avec Le Monde*, le 8 octobre.

Skimao et TEULON-NOUAILLES, Bernard (1988), *Butor, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 369 p.

Littérature de montage : Le cas de Saphia Azzeddine avec *Confidences à Allah* et son adaptation par Gérard Gelas.

Pr. Bouchra CHOUGRANI
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Chouaib Doukkali - EL JADIDA

L'adaptation de romans reste une pratique fondamentale de la scène contemporaine. Alors qu'on contrarie à utiliser l'adaptation traditionnelle (la dramatisation avec ou sans transposition), même si elle existe encore.

Le roman ou le théâtre récite *Confidences à Allah*⁶⁹ de Saphia Azzeddine raconte le quotidien de Jbara, petite bergère des montagnes du Maghreb, chassée par sa famille pour devenir prostituée puis femme d'imam. Dans le roman Jbara s'adresse à Dieu en lui racontant sa vie, sa misère et l'implore de lui donner une vie paisible.

Ce roman est mis en scène en 2009 par le metteur en scène Gérard Gelas qui affirme que : « [...]Le chant de liberté de Saphia Azzeddine est l'un des plus bouleversants témoignages de femmes que le roman, depuis bien longtemps, ne nous ait apporté. Ce récit qui bouscule les conventions nous aide à entrevoir une partie de la réalité intime cachée sous le voile».

Dans cet article nous établirons une étude comparée entre le roman et l'adaptation théâtrale en traitant les formes et les techniques du montage littéraire, de la mise en scène du texte romanesque, du décor et surtout du monologue du personnage Jbara.

Le scénographe Gérard Gelas s'est intéressé au roman *Confidences à Allah*, à la voix du personnage héroïne Jbara qui voulait chanter sa liberté de femme. Il découvre en Jbara, la petite bergère des montagnes du Maghreb, qui est devenue prostituée puis femme d'imam.

Le metteur en scène affirme que : « Dès ma première lecture, je fus persuadé que ce roman pouvait devenir un texte de théâtre. »

Le regard du scénographe est important dans la mesure où il adapte le roman dans une forme de pièce de théâtre à la fois comique et

⁶⁹ Saphia Azzeddine, *Confidences à Allah*, Paris : Léo Scheer, 2008. (abréviation C.A)

dramatique. Ce que le roman de l'auteure Saphia Azzeddine gagne de cette adaptation, c'est que à côté de la narration de l'histoire du personnage héroïne Jbara, le temps d'une monstration de cette même histoire est mis en valeur. Le spectateur/lecteur découvre une narration/monstration de l'histoire évoquée à travers un montage, une mise en relation des plans entre eux.

Distribution de rôles :

Jean-Pierre Chalon Création son

Léa Coulanges Assistant(e) à la mise en scène

Gérard Gelas Scénographie

Christine Gras Création costumes

Gérard Gelas (Lumière)

Production :

Théâtre du Chêne Noir.

L'auteure est née au Maroc et a grandi en France, elle se dit comme porteuse des deux cultures et des deux langues : arabe et française. Elle affirme ainsi dans une interview :

Le premier roman de Saphia Azzeddine intitulé *Confidences à Allah* est publié en 2008, aux éditions « j'ai lu ». L'écrivaine revient à un pays semblable par sa religion, ses traditions et ses superstitions au Maroc. Elle raconte l'histoire de Jbara, une jeune fille de 16 ans qui vit avec ses parents et ses frères dans une tente dans le village de Tafafilt. La jeune fille est brutalisée par son père et maltraitée par les hommes. Elle réussit à fuir sa vie de bergère et arrive en ville où elle accouche d'un enfant qu'elle abandonne dans la rue. Ensuite, elle travaille comme servante dans une famille riche puis devient une prostituée dont le prénom est Shahrazade.

Au cours du récit Jbara change de prénom et devient Khadija l'épouse de l'Imam. Khadija la femme intelligente maltraitée par sa belle-mère et les épouses de son mari, réussit à la fin du roman à gagner l'amour de ce dernier. Jbara mène tout au long de son parcours des réflexions sur la vie, la mort, la société et la religion afin de dévoiler la condition de la femme exilée.

Le récit à la première personne raconte les sentiments d'exil du personnage principal dans les montagnes arriérées d'un pays qu'elle fuit pour regagner la civilisation. Elle apprend à s'ouvrir au monde et à communiquer avec des personnes de différents milieux sociaux. Elle apprend même quelques mots en français pour parler attirer une clientèle de touriste étranger.

« Latifa me montre un homme tout seul au bar(...) j'ai oublié les mots que Latifa m'a appris dan le taxi, je me souviens vaguement d'un :- J'adore la Fronce » (CA p.64)

Aussi, Jbara s'ouvre d'abord au monde extérieur à travers la télévision, elle commence ainsi à apprendre les paroles des publicités et les reprend avec un français mal prononcé :

« *RaibiJamila la lalala.. lu yaurtcu li z'enfants ils z'adorent ! J'ai vu la pub après la télé et je me suis dit que j'avais bien la chance de manger un truc qui passe à la télé. J'ai eu l'impression d'exister, d'avoir un lien avec les passants dans la rue, ça faisait bizarre.*» (CA p.15)

Elle s'initie à d'autres langues lors de la visite de touristes américains à son village. Elle découvre d'abord que la langue qu'ils parlent est différente et que dans certains cas les mots américains peuvent avoir d'autre signification en arabe dialectal

« Une des femmes, elle appelait son chéri « Babe, Babe ! ». Babe ça veut dire porter chez nous. Donc elle l'appelait « Porte, Porte ! ». ça c'est drôle. Il faut vraiment être une connasse pour appeler son chéri Porte ! Mais bon, c'est trop tard pour répondre.» (CA p.20)

Dans ce roman nous remarquons que l'auteur retourne vers ses origines maghrébines, précisément au sud du Maroc où les montagnes sont désertiques et le toponyme « Tafafilt » nous réfère à la région de Tafilalt. Elle revint à sa culture d'origine et jalonne son texte de mots en arabe dialectal nous citons comme exemples : « l'mirikan » (C.A p.20) , « Allah » (C.A.p. 30), « fkih » (C.A. p.13), « lalla » (C.A p.25), « sidi » (C.A p 25) , « kaâba » (C.A p.80), « cheikh »(CA,p 77) « imam » (C.A p.86).

Nous observons aussi que le texte de Kaouther Adimi est également une ouverture vers un espace étranger. En ce qui concerne l'écrivaine du roman *L'envers des autres*⁷⁰ est née en 1986 à Alger. À l'âge de 4 ans, elle

⁷⁰ KaoutherAdimi, *L'envers des autres*, Paris : Actes Sud, 2011 (abréviation en « EA »).

a immigré avec ses parents vers la France puis elle revient étudier en Algérie où elle obtient sa licence en langue et littérature françaises elle repart encore en France pour continuer ses études et pour s'y installer finalement. Dans une rencontre avec Kaouther Adimi, l'auteur nous a informé qu'elle n'a jamais pensé à être une française même si elle s'est installée en France. Elle a affirmé que la langue et la culture française ont été présentes tout au long de son éducation. Elle nous a confié qu'elle

« (a) appris à parler en Arabe avant de parler en Français et (a) appris à écrire en Français avant d'écrire en Arabe⁷¹ »

L'auteur a donc vécu entre deux cultures et deux langues. Son roman, *l'envers des autres* était d'abord publié sous le titre *les ballerines de Papicha*⁷². Le texte écrit et publié en Algérie dévoile le regard des jeunes maghrébins vis-à-vis de la France et la volonté de fuir une Algérie meurtrie pendant la décennie noire. Le texte est marqué par la présence de nombreux mots en arabes qui font référence à la culture d'origine de l'auteur. Nous citons par exemple : « papicha, benetfamilya, bourek, etc ».

Nous pouvons synthétiser nos propos en disant que le décentrage linguistique qui fait appel à une autre langue et offre à l'auteur la possibilité d'enrichir son texte. Cette richesse idiomatique, nous emmène vers l'analyse du décentrage culturel.

Dans son roman *Confidences à Allah*, SaphiaAzzeddine établit de nombreux flashes de sa culture d'origine, mais revient également à son identité française en montrant que la culture française est une culture de luxe. Cette culture luxueuse s'affiche en citant la marque « Dior » de haute couture. Elle montre ainsi que Jbara, la bédouine trouve une valise sur laquelle est écrit « Dior j'adore ». La marque française impressionne le personnage grâce à ses couleurs fléchies et ses paillettes brillantes. Elle découvre à l'intérieur de la valise des habits très chics décorés de paillettes qui l'éblouisse.

Le jeu de mots « Dior j'adore » (CA p. 26) impressionne le personnage est la pousse à sortir de ses traditions bédouines pour choisir une vie plus moderne. Cette expression réagit comme une formule magique qui libère le personnage de sa vie misérable.

⁷¹ Entretien à la faculté des lettres et des sciences humaines avec kaouther Adimi, le 9 mai, 2015 (Notre transcription).

Jbara, le personnage principal de *Confidence à Allah* refuse de revenir à son pays de naissance. Après avoir découvert la vie en ville, Jbara pense que Tafafilt se « trouve dans le troue de cul du monde » (C A p. 9). Elle exprime sa joie d'avoir quitté la misère pour trouver la richesse, et d'avoir quitté ses parents sévères pour découvrir la liberté. Toutefois, elle exprime après des années de débauches la douleur d'avoir quitté ses brebis qui l'a comprennent mieux que tout le monde.

Dans le roman *Confidences à Allah*, l'auteure utilise l'alternance codique pour montrer l'appartenance démunie du personnage de Jbara et son passage d'une vie de paysanne à une vie aisée. Jbara s'adresse dans son récit à un lectorat français et marque deux périodes de sa vie : la première période de vie de paysanne, analphabète, et la deuxième de prostituée qui côtoie la haute société marocaine et française. Ainsi les mots arabes qui reviennent dans son récit sont un rappel de ses origines. L'alternance avec l'arabe est surtout utilisée par Jbara pour les confidences à Dieu pour le remercier à chaque fois qu'il lui fait grâce « Incha'Allah » (C.A, p.17) « al hamdoulilah » (C.A, p.117), mais aussi pour montrer la déprivation des musulmans, des fkihs qui usent de l'ignorance des gens pour s'enrichir, ou pour critiquer les pratiques de l'islam.

Dans le roman *Confidences à Allah*, Jbara trouve une valise rose tombée d'un autocar. Elle la récupère et se montre fascinée par sa couleur et sa forme et aussi par le nom écrit dessus : « Dior, j'adore ». Waow! C'est rose et ça sent bon l'Amérique. Ça brille. Il y a des habits, une trousse de maquillage, [...] Il y a du gloss à la fraise diel l'mirikan [...] .Pour la première fois, je comprends que je pue. » (C.A, p. 26). Le contenu de la valise Dior, et ce nom prend l'image de la beauté féminine chez Jbara. Ainsi, considère-t-elle que tout ce qui est Dior est beau et exceptionnel. Elle avance aussi « C'est dingue ce Dior comme les gens l'adorent » (C.A, p. 73) le mot Dior brille pour Jbara plus que l'or et lui permet de se sentir une femme belle et adorée.

Dans le roman *Confidences à Allah*, la peinture est présentée à partir des tableaux dans la maison du Cheikh : « Dans la villa du cheikh, à Masmara, il y avait plein de tableaux sur les murs et c'était toujours la même chose: des femmes allongées, les feignasses, souvent dénudées, les salopes, dans des poses lascives, les mollasses, et bien sûr avec l'œil coquines putes. » (C.A, p.102).

Jbara décrit ainsi les peintures exposées sur les murs de la villa du cheikh comme des décors ennuyeux qui reprennent la même thématique : le corps de la femme. Le regard critique de Jbara, démontre que ces tableaux sont dénués de beauté puisqu'ils se ressemblent et qu'ils manquent d'innovation et peignent tous des femmes dans des situations lascives à travers un regard exotique de la femme orientale. Ces images décrivent un fantasme de l'homme étranger, ainsi ce qui semble beau pour le cheikh ne l'est pas pour Jbara. Elle précise que ces tableaux sont les préférés des occidentaux :

Dans les magasins de Masmara, mes clients de France aussi raffolaient de ces peintures. Ils marchandait à mort pour en ramener une chez eux, dans leur deux-pièces cuisine d'une banlieue grise que la belle Arabe peu farouche du tableau viendrait égayer. (C.A, p.102)

Dans *Confidences à Allah*, la musique est insérée dans la littérature à l'aide d'un aspect thématique et d'un aspect formel. L'aspect thématique de la musique dans le roman présente deux types de musiques : une musique orientale et une musique occidentale. La musique orientale est présente à travers la référence à des chanteuses du monde arabe comme Haifa Wehbe. La chanteuse est décrite par la narratrice comme une personne très populaire dans le monde arabe et qui doit sa popularité à sa beauté. Ainsi elle avance « [...] je suis belle. Plus belle que Haifa Wehbe » (C.A, p.72). Ainsi la beauté de la musique orientale est assimilée à la beauté de la femme arabe qui rappelle l'image exotique du personnage de Shéhérazade. La beauté de la femme est présentée aussi comme la représentation concrète de la musique et comme une preuve tangible de cet art.

Dans l'adaptation théâtrale de Gérard Gelas, le personnage de Jbara est joué par Alice Belaidi. L'actrice d'origine algérienne incarne l'évolution du personnage de Jbara d'une bergère à la femme d'un Imam. La pièce s'ouvre sur un décor sombre, brisé par la lumière projetée sur le visage du personnage. La lumière met en valeur le personnage de Jbara, ses maux, ses douleurs et ses états d'âme. En ce qui concerne le monologue celui-ci reprend l'incipit du roman de Saphia Azzeddine pour situer les spectateurs dans le temps et dans l'espace des actions.

Cette lumière projetée sur l'actrice lui permet de se libérer d'un voile noir et de révéler le personnage de Jbara. Elle est habillée d'un vêtement marocain traditionnel recouvert de haillons pour montrer la

misère et la pauvreté de la bergère. Jbara s'adresse dans son monologue à la fois au spectateur pour lui présenter les traits du personnage, et à la lumière projetée sur son visage dans une forme de confession et de méditation.

Jbara change d'aspect vestimentaire plusieurs fois dans le récit. La scène s'ouvre sur une jeune femme habillée d'un rideau noir puis d'une « djelaba », ensuite de vêtements modernes, puis encore d'un rideau noir et enfin de « djelaba ».

Les objets ont aussi une valeur symbolique à la fois dans le roman et dans la pièce de théâtre. La valise rose sur laquelle est écrit « Dior j'adore » est une émancipation du personnage à la vie de prostituée à cause des différents objets et vêtements qu'elle contient. Le personnage de Jbara mis en scène fait de la valise un cadeau divin pour sortir de Tafafilt.

La mise en scène de ce roman est d'abord un travail sur le texte littéraire pour lui permettre de prendre la forme de scénario. *Confidences à Allah*, s'adapte facilement à la forme de mise en scène puisqu'il est en forme de monologue. Les autres personnages du récit ont été effacés, mais dont les paroles et les ressentis sont transmis par la bouche de Jbara.

Le décor scénique reprend les différents lieux et espaces où se déroule l'intrigue. La pièce s'ouvre sur une scène dont plusieurs rideaux noirs sont suspendus pour référer la tente où vivait Jbara. En suite, en quittant la tente pour la boîte de nuit, les rideaux chutent pour laisser place à une piste de danse. Enfin la pièce se clôture sur un ensemble de rideaux blancs entourant le personnage de Jbara pour marquer la paix intérieure du personnage grâce à la confession.

La musique joue un rôle important dans la mise en scène du roman. Les morceaux de musique cités dans le roman ont été remplacés par d'autres qui se rapportent aux différents états d'âme de Jbara. La musique orientale est très présente dans le récit pour référer à l'origine du personnage. Aussi la musique occidentale est omniprésente pour marquer le passage de Jbara de la bergère à la prostituée. Le rôle de la musique dans cette mise en scène est expressions des différents sentiments du personnage en ôtant l'aspect monotone au monologue.

En guide de conclusion, nous pouvons dire que l'adaptation théâtrale de Gérard Gelas, reprend la majorité des événements et des décors du roman *Confidences à Allah* de Saphia Azzeddine. Cette adaptation

met en scène Jbara grâce à un monologue externe pour dévoiler l'errance, la misère et le repentir d'une jeune bédouine. Comme le roman, la pièce de théâtre met en exergue la condition de la femme maghrébine marquée par les oppressions de la société de la culture et de la religion maghrébines.

Bibliographie :

AZZEDDINE Saphia, *Confidences à Allah*, Paris : Léo Scheer, 2008.

CHAULET-ACHOUR Christiane, « Les Beurs en France: une autre présence, l'humour, fictions, BD, sketches », in *Etude sur l'humour chez les Beurs*, n° 12, juin-septembre 1997.

CHUKHOVICH Boris, « Description, in Non-lieux de l'exil » [en ligne], 2011, ISSN: 2264-7309, disponible à l'adresse : <http://nle.hypotheses.org/description>

Bernard Conein, Françoise Gadet, « Le français populaire des jeunes de la banlieue parisienne, entre permanence et innovation », in *langue des jeunes*, Jannis K Androutsopoulos, Arno Scholz (éds), *Deutsche Jugendsprache. Untersuchungen zu ihren Strukturen und Funktionen*, Frankfurt: Peter Lang, 1998.

DE CERTEAU Michel, « L'actif et le passif des appartenances », in *Revue Esprit*, n° 102, juin 1985, Paris.

DELVAUX Martine, « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beur », in *The French Review*, vol. 68, n°4, Mars 1995.

LUDOVIC PERRIN, « Saphia Azzeddine : "Dans ce Monde, je préfère être mince et jolie" », in *LeJDD.fr* [en ligne], 2015, disponible sur : <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Saphia-Azzeddine-Pour-moi-le-feminisme-se-situe-dans-le-porte-monnaie-727342>

ZERROUKI Najat, « L'exotextuel beur au mixte entre l'Intention et l'Invention », in *La langue française et l'Exotisme : L'argot exotique en exemple*, Maroc : FPN, 2016.

ZERROUKI Najat, *La Représentation culturelle du jeune émigré maghrébin dans le roman beur et maghrébin de langue française*, thèse de Doctorat, soutenue en 2003/ FLSHO/UMP/MAROC.

*** Œuvres critiques sur le cinéma et la littérature:**

Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar, Paris : L'Harmattan, 1996.

Jean Cléder, Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Champs Flammarion, 2017

Vincent Amiel, *Esthétique du cinéma*, Armand Colin,

Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Nathan Université, *Ecrivains et cinéma, des mots aux images, des images aux mots, adaptations et cinéromans* (Presses Universitaires de Metz, 1985)

Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain (Bruxelles, Peter Lang, 1984)

J. Cléder, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Armand Collin, 2012

André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Armand Colin, 1999

André Halbo, *L'adaptation, du théâtre au cinéma*, Armand Colin

Laurent Jullier, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Champs, Flammarion *L'analyse de séquences*, Armand Colin, 2019

Henri Mitterrand (éd), *100 films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau-Monde, 2011

Jerôme Prieur, *Le spectateur nocturne; les écrivains au cinéma, une anthologie* (Paris Cahiers du cinéma 1993)

Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Armand Colin, 2019

Récit écrit, récit filmique, Armand Colin, 2005

Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, (éd) *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma* Berne : Peter Lang, coll. "Film Cultures", 2012.

Du lisible au visible: De la nouvelle au Film de *L'Étrange histoire de Benjamin Button*⁷³

Dr. Firdaous Belgaid

UMP/OUJDA

Le cinéma est une projection visuelle en mouvement, souvent sonorisée. Le XXe siècle a vu naître un septième art, le cinéma, (après la Seconde Guerre mondiale) s'est progressivement affiné. Ce nouvel art est devenu autonome avec les autres arts, il entretient des relations liées avec la littérature en adaptant des romans, des pièces de théâtre. Ces adaptations étaient fidèles à l'esprit de l'œuvre littéraire en utilisant un langage cinématographique.

Dans le champ d'analyse du récit romanesque et filmique, l'étude du récit est sans doute, celle qui a connu le plus grand développement dans la dernière décennie. Du récit écrit vers le récit filmique, l'analyse comparée d'un roman avec sa mise en scène cinématographique est-elle désirable, réussite ou non ? On peut constater que la littérature et le cinéma ont très tôt entretenu d'étroites relations, elle est devenue même le grand conteur du monde contemporain.

I. Définition d'un récit (cinématographique) :

Tout récit a un commencement et une fin, il s'oppose au monde réel qui forme un tout comme selon Aristote « ce qui a un commencement, un milieu et une fin ». Le texte filmique est conçu, comme une « unité de discours actualisée, effective ». Tout récit met en jeu deux temporalités : d'une part, celle de la chose racontée, d'autre part celle qui tient à l'acte narratif lui-même. Pour Christian Metz, il convient donc de distinguer la « suite plus ou moins chronologique des événements » et « la séquence de signifiants que

⁷³ *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* (The Curious Case of Benjamin Button) est une nouvelle fantastique de Francis Scott Fitzgerald, d'abord publiée dans *Colliers magazine* le 27 mai 1922, avant de figurer dans l'anthologie de nouvelles *tales of the jazz Age*. En développement pendant de nombreuses années par le patron de studio Ray Stark, les droits furent cédés par le Ray Stark Estate pour la récente adaptation du film éponyme réalisé par David Funder.

l'usager met un certain temps à parcourir : temps de la lecture, pour un récit littéraire ; temps du visionnement, pour un récit cinématographique. »

Dans cette perspective, où « l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, le récit se distingue de la description (qui monnaie un espace dans un temps), ainsi que de l'image (qui monnaie un espace dans un autre espace) ⁷⁴ ». Et Metz recourt au récit cinématographique pour illustrer sa conception.

L'invention de se servir du film pour raconter des histoires est née par certains créateurs du cinéma. Ces derniers avaient un projet comme « Raconter des histoires en projetant des images animées » (par W. Paul et G. Wells). Au début, la plupart des films ne duraient que deux minutes et ne comportaient qu'un seul plan, une seule unité spatio-temporelle, ils étaient uniponctuels. Cette unité de prise suffisait à servir la cause des cinéastes d'avant 1902.

Le commencement du cinéma se déroulait en un seul plan, un seul lieu, et un unique temps d'action. On peut imaginer toute la distance qui sépare une pareille bande, tournée à la fin du siècle dernier, d'un film de facture courante réalisé de nos jours qui, suppose le tournage de plusieurs plans, témoignant de dizaines d'actions différentes qui se déroulent sur plusieurs moments distincts, dans des lieux divers. Entre le film d'avant 1902, conçu à tous les niveaux comme une unicité, et le film d'aujourd'hui, où pullule les événements, où s'enchevêtrent les temporalités et les lieux, il est au moins une opposition quantitative. Le cinéma de l'avant-garde se caractérise par un seul plan fixe, un seul événement dilaté à la mesure de la durée (réduite) du récit.

1) Récit fictif :

Ce rappel historique peut nous souffler que le récit filmique, est actualisé dans l'imagination de son auteur qui suppose une forme d'irréalité : une représentation figurative et qui ne peut éviter l'émergence du récit figuratif et narratif sont dans un rapport de dépendance, voire de symbiose. Le récit ne peut se réduire à la fiction car le réel ne se réduit pas au visible. Le débat est bien philosophique : en quoi l'imagination, invisible par

⁷⁴ Ralitzza Boneva, Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Michael Haneke, THÈSE DE DOCTORAT EN « CINÉMA, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480), présentée et soutenue publiquement le 16 mars 2012 sous la direction de Pierre Beylot.

essence, ne serait pas un moyen alternatif de représenter le réel ? Le produit de l'imagination est le producteur de récit. C'est aussi l'enjeu poétique : par l'invisible suggérer le visible.

Quel que soient les réponses à ces deux questions, le récit demeure une entité qu'il faut pourtant hiérarchiser. Le réel constitue l'un des degrés zéros du récit voire « le degré zéro de l'écriture » selon Barthes⁷⁵, au même titre que le mot, voire que le verbe (selon les référents bibliques). Le récit en tant que réel fondamental (la vie) et le récit récité par l'œuvre et encadré par le degré zéro et l'achèvement de la représentation : très concrètement, le récit filmique s'étale entre deux génériques le début et la fin. Au contraire de cette finitude, le réel suppose un récit perpétuel, sans début et sans fin, ou alors qui ne peut avoir d'autre fin que celle de l'humanité. Le réel récité est unité, le récit réel est continuité.

En ce sens, et c'est ce que Deleuze applaudit dans le cinéma, on ne filme que pour déformer le réel. Même le documentaire tente d'aller « sur les traces du réel »⁷⁶, et non à sa rencontre symbiotique, illusoire car vaine. Aucun documentaire ne peut échapper à la dimension fictionnelle car il choisit dans la réalité les détails qu'il juge significatifs et en laisse d'autres dans l'ombre. Comme le percept, ce tri ordonne la fictionnalité. Si l'on transfère cela au cinéma, « filmer, c'est mentir », du mensonge à la négation il n'y a qu'un pas comme semble nous le rappeler Paul Ricoeur lorsqu'il affirme que « la fiction, est le pouvoir de nier le monde, de suspendre la référence en vue d'une réaction »⁷⁷. « Nier le monde » : tel est le projet du romancier, mais également celui du poète et du cinéaste de fiction. Le cinéma construit une nouvelle réalité, ces « mondes narratifs possibles » et « univers de croyances »⁷⁸.

II- Approche comparatiste entre le roman et son adaptation cinématographique : « *L'étrange histoire de Benjamin Button* ».

Dans notre approche, nous allons nous baser sur la nouvelle «L'étrange histoire de Benjamin Button » écrite par l'auteur américain

⁷⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.

⁷⁶ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Edition de Minuit, Paris, 1985.

⁷⁷ Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Seuil, Paris, 1991.

⁷⁸ Laurent Julier, *Cinéma et cognition*, L'Harmattan, Paris, 2002. (Glossaire).

Francis Scott Fitzgerald en anglais, son titre original « The Curious Case of Benjamin Button » (L'Étrange Histoire de Benjamin Button).

1) - Présentation de la nouvelle « *L'étrange histoire de Benjamin Button* » :

En 1860, dans le Baltimore d'avant-guerre, Mr. et Mrs. Roger Button occupent une situation enviable. Leur enfant à venir s'apprête à voir le jour dans l'hôpital de la ville. Mais celui-ci, qu'ils baptiseront Benjamin, ne correspond pas à leur légitime attente. Né vieillard, il a l'apparence d'un homme de 70 ans mesurant 1m83. Les premières années seront difficiles pour l'enfant ridé et rejeté par tous, jusqu'à l'université qui refuse son inscription. Mais le temps semble atténuer ses souffrances et son corps rajeunit de jour en jour. Alors qu'il paraît avoir 50 ans, il fait la rencontre de la jeune Hildegarde Moncrief, attirée par les hommes mûrs. L'attirance est mutuelle et le mariage ne tarde pas. La petite famille s'agrandit avec l'arrivée de Roscoe mais la tension s'installe au sein du couple. Tandis qu'elle vieillit naturellement, Benjamin gagne en jeunesse physique et se livre aux occupations frivoles après avoir combattu lors de la Guerre hispano-américaine.

À présent accepté à l'université, il y devient vite une vedette par ses exploits sportifs. Mais sa croissance inversée ne s'arrête pas à cette période dorée et l'enfance le guette. Voulant à nouveau s'engager dans la guerre, il est logiquement refusé et doit se résigner à rejoindre les jeunes enfants auxquels il ressemble à présent. Dans le jardin d'enfants, il découvre les plaisirs simples et l'arôme du lait qu'on lui donne sera son dernier souvenir.

2) Synopsis du film :

L'étrange histoire de Benjamin Button est un film américain de David Fincher. Il a choisi deux vedettes en affiche, pour son long métrage Brad Pitt dans le rôle de Benjamin Button et Cate Blanchett dans le rôle de Daisy et Tilda Swinton dans le rôle de sa mère adoptive. Le film dure 2 h 47, c'est un exploit vu la quantité minimale de la nouvelle (25 pages). Le réalisateur a pu mettre en scène et a adapté une nouvelle en un long métrage qui a duré presque trois longues heures.

L'histoire du film se résume ainsi, Benjamin Button n'a pas de chance. Il naît à la fin de la première guerre mondiale avec un physique de vieillard. Sa maman décède peu de temps après l'accouchement. Sous la colère, son papa se débarrasse de lui et l'abandonne sur les marches d'une

maison de retraite, dirigée par une femme noire qui le prend sous son aile. Plus les années passent, plus son corps rajeunit. Jusqu'au jour où il rencontre celle qui deviendra l'amour de sa vie. Se posent alors des questions existentielles : comment aimer au-delà des apparences, des trajectoires, des années, de la vie et de la mort ? A priori, l'argument romantique tirée d'une nouvelle écrite par F. Scott Fitzgerald en 1921 semblait taillé pour l'imagination farfelue d'un Tim Burton mais c'est David Fincher qui essaye le temps d'un long métrage de jouer les grands enchanteurs du cinéma américain. Armé d'une mise en scène classique, aux antipodes de son esthétique clinquante et publicitaire, *L'étrange histoire de Benjamin Button* fait figure d'étrangeté dans sa filmographie. Il n'y parle pas de lui mais de nous.

Sous son apparence de mélodrame nostalgique et familial, le film « *L'étrange histoire de Benjamin Button* » marque un effet de surprise dans la carrière de David Fincher. Pendant trois heures, le récit balaie plus d'un demi-siècle d'histoire américaine du point de vue d'un personnage hors norme. La construction évoque un puzzle qu'il faut recomposer et parfaire. Dans un second temps, naît une histoire d'amour classique où les sentiments régulent l'ordre et le désordre durant une période déterminée. En réunissant deux personnages hantés par la question de l'âge, le film donne à réfléchir sur le passage du temps, les possibilités de l'espèce humaine et sa propension aux bonheurs et aux malheurs. C'est dans ce domaine qu'il excelle en utilisant des prothèses et des maquillages hallucinants pour illustrer le processus de vieillissement et de rajeunissement chez le personnage principal (Brad Pitt a l'occasion de malmener sa plastique). Le revers de la médaille, c'est que les prouesses sont si efficaces que l'attention du spectateur peut dévier et que l'émotion perce difficilement.

• Critique du film :

Avec ce genre de procédé, *L'étrange histoire de Benjamin Button* atteint son troisième niveau de lecture : un film sur le cinéma, l'art de ceux qui racontent une histoire pour que l'on ait envie d'y croire. Tout est suffisamment consensuel pour séduire un large public et c'est un peu le problème du film qui ne manque pas de moments brillants, reste trop policé et manque de caractère. Dans ce sens, le personnage de Benjamin Button peut également poser problème. Sacralisé par son physique, il rencontre des personnages exceptionnels et participe à des événements

extraordinaires. Fantomatique, il traverse les époques sans s'impliquer comme s'il vivait par procuration et donc à travers les gens qu'il croise, lui apportant des enseignements. On peut se consoler en se disant qu'avec une telle histoire, si Fincher n'avait pas choisi cette option, il aurait trop mis en valeur le handicap de son personnage et du coup se serait fourvoyé dans quelque chose de nauséabond, pas loin du pathos qu'il cherche à éviter. Heureusement, il n'a rien perdu de ses dons de conteur. Malgré quelques longueurs, la narration reste fluide et dynamique, nourrie d'anecdotes passionnantes (la fabrication de la grande horloge de la gare qui sert de prologue est une merveille de concision), d'idées prodigieuses et de fulgurants raccourcis. Elle se répand comme une vaste enluminure.

Souvenez-vous des calendriers dont les feuilles s'envolaient au vent. C'est un truc que les cinéastes avaient trouvé pour montrer le passage du temps. C'était malin, pas assez pour David Fincher. Lui veut filmer le vent qui emporte les feuilles, le cours du temps même. Pour y parvenir, il s'est emparé d'une nouvelle méconnue de F. Scott Fitzgerald qui racontait, en 25 pages, le destin d'un enfant né avec une physionomie de vieillard qui ne cessa de rajeunir jusqu'au jour de sa mort.

Fincher en a fait un grand film de presque 3 heures, majestueux et baroque, assez vaste pour que coexistent les audaces numériques les plus folles et les plus désuets des rêves du cinéma muet, assez intime pour accueillir une histoire d'amour.

L'Étrange Histoire de Benjamin Button commence par un double prologue spectaculaire, dont les deux volets sont situés à La Nouvelle-Orléans. Le premier met en scène une femme qui agonise (Cate Blanchett, vieillie, méconnaissable), sur son lit de mort alors qu'autour d'elle la ville se prépare à l'approche du cyclone Katrina. Du cataclysme, on ne perçoit que la pluie qui frappe les vitres.

Dans le second volet, Fincher met en scène un horloger aveugle qui fabrique en son atelier une pendule destinée à la nouvelle gare de la ville. Nous sommes en 1918, avant l'inauguration, l'artisan apprend la mort de son fils sur le champ de bataille. Le jour de la cérémonie, il dévoile devant les notables une horloge dont les aiguilles vont à rebours. Cet apologue donne la direction générale du film. Non seulement elle est contraire à celle des aiguilles d'une montre, mais elle va à rebours du bon sens cinématographique prévalant.

Les séquences à grand spectacle numérique pour évoquer les batailles européennes jaillissent après le dépouillement de la chambre d'hôpital. Recourant aussi bien à la stylisation qu'à la surcharge, David Fincher installe un monde incertain, dont la réalité n'est jamais tout à fait établie. Il ne reste qu'à le peupler.

Justement, la nuit du 11 novembre 1918, un enfant naît chez les Button. Sa mère meurt en couche et son père découvre avec horreur qu'il a le physique (corps et visage) d'un vieillard au seuil de la mort. Vite enveloppé dans une couverture, le petit monstre est déposé sur les marches d'un hospice pour vieillards et recueilli par l'une de ses employées, Queenie, (Taraji P. Henson) qui adopte l'enfant.

Elle est noire, il est blanc, c'est un enfant qui partage avec les pensionnaires de l'établissement les douleurs articulaires et la fragilité des os. C'est une mère qui ne voit en Benjamin la créature que la Providence lui a confiée. Mais David Fincher n'insiste guère sur la métaphore politique de cette famille multiraciale, bien improbable dans le Sud-américain des années 1920. Il procède plutôt par l'accumulation de courtes séquences qui font apparaître des personnages plus ou moins vraisemblables (une diva déchue, un Pygmée acclimaté aux Etats-Unis) qui traversent la vie de Benjamin. Ces épisodes pourraient faire une pittoresque mosaïque pseudo-historique. **Éric Roth**, le scénariste du film est l'auteur du scénario de Benjamin Button.

Or, la mise en scène de David Fincher opère une alchimie qui transforme ces anecdotes en rêve éveillé. Nous percevons ces instantanés de la vie de Benjamin comme s'ils n'étaient, au moment de leur présence à l'écran, déjà plus que des souvenirs. La qualité de l'image numérique accentue encore cette sensation de réalité imparfaite, à la fois diminuée par l'imprécision et exacerbée par l'émotion.

A part Queenie, il n'y aura qu'un être à prendre vraiment corps au long de la traversée du siècle par Benjamin : Daisy (Cate Blanchett), la petite fille d'une des pensionnaires. C'est une enfant quand le vieillard de dix ans en fait la connaissance et ils jouent à cache-cache au fil des décennies, jusqu'à ce que leur temps soit venu, qu'ils puissent s'aimer entre adultes. L'intensité du jeu de Cate Blanchett illumine violemment la figure impassible de Benjamin Button.

On ne voit plus de lui que la beauté qui arrive et s'en va à nouveau. Et puis, le film passé, nous comprenons qu'il ne pouvait guère en aller autrement : le héros n'est qu'une feuille blanche sur lequel les jours et les ans inscrivent leur histoire.

Conclusion

Le cinéma ne manque pas d'histoires d'amour dans le temps et dans l'imagination des personnages. Ici, le résultat atteint un niveau de récit imaginaire et universel en recréant l'histoire des Etats-Unis dans un espace-temps suspendu. En faisant un retour vers le passé, il devient très contemporain et possède une résonance forte depuis l'élection de Barack Obama. C'est pour cette raison qu'il enthousiasme à ce point le public américain et que le cinéaste répond parfaitement aux aspirations de ses contemporains.

En résumé, et à titre de conclusion, le film de *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* a pu illustrer, incarner l'exemple type de la réussite d'une adaptation cinématographique, la projection et la transformation d'une nouvelle de 25 pages en un film de trois heures. C'est un renouveau, une métamorphose, une réussite dans le domaine du cinéma. Nous pouvons conclure que le cinéma n'a jamais fini d'étonner, d'impressionner, d'innover dans le domaine de l'art, à travers le passage du lisible au visible, du texte à l'image, de la nouvelle au film. Tous ces rapports illustrent l'étroite relation qui lie la littérature et le cinéma, la littérature (écrit) ne cessera d'influencer le cinéma (image, vu).

Bibliographie sélective:

*** Corpus:**

- Francis Scott Fitzgerald, *L'étrange histoire de Benjamin Button*, nouvelle publiée d'abord dans *Colliers magazine* le 27 mai 1922, avant de figurer dans l'anthologie de nouvelles *tales of the jazz Age*, adaptée en film par David Funder.

*** Oeuvres critiques:**

- Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Edition de Minuit, Paris, 1985.
- Laurent Julier, *Cinéma et cognition*, L'Harmattan, Paris, 2002. (Glossaire).
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.
- Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Seuil, Paris, 1991.

La Caméra stylo et la notion du Tragique de l'existence dans Le Coupable par l'œil caméra de Hassan Banhakeia

Dc. hind Abdelmounim
Pr. Najat ZERROUKI
FLSH/UMP

Le tragique était inhérent à l'homme depuis son existence. Il naît lorsque l'homme tragique doit faire face à un conflit à la fois inéluctable et insoluble. Il se sent *coupable, déchiré, brisé et impuissant* de trouver une solution. Néanmoins, l'évolution du contexte socio-historique participe à la création de nouvelles formes de la conscience tragique.

Ph. Forest affirme, dans son essai *Le roman, le réel...* (2007) que :

« Il existe pourtant une autre solution qui désamorce la logique funeste du sacrifice, tout en conservant aujourd'hui actif le principe même du protocole tragique à la faveur d'un déplacement dans l'espace de la fiction. Cette solution se nomme le roman moderne. » p.217.

Donc, le tragique moderne déborde, le terrain de la tragédie, pour affronter d'autres genres littéraires et artistiques, comme le roman et le cinéma. Il prend des dimensions moins héroïques, mais plus humaines que dans l'antiquité.

Domenach avoue dans son essai *Le retour du tragique* (1967) que « Les morts ne font pas une tragédie ». (p. 68). De même, *M. Maeterlinck*, dans son essai *Le trésor des humbles*, nous révèle cette rupture avec la pensée traditionnelle du tragique, rupture elle-même à l'origine d'une nouvelle façon de penser le tragique moderne, hors des conventions, pour lui : « Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. » (p. 196)

De son côté, *G. Steiner* affirme dans son essai *La mort de la tragédie* (1961- 1965): « C'est le roman, de Dostoïevski à Faulkner, de Kafka à Malraux, qui porte le témoignage de ce tragique vivant. » p. 68. Alors, à la manière d'*A. Malraux*, *M. Duras*, *F. Kafka*, *A. Camus* et bien d'autres, *H. Banhakeia* continue, dans son œuvre romanesque *Le Coupable* (2017), cette quête du tragique vivant.

Ainsi, dans cette contribution, et à travers l'esprit philosophique de l'écrivain Banhakeia, nous allons essayer de découvrir les spécificités de la poétique du *tragique vivant* qui nourrit les péripéties du roman *Le Coupable*.

Nous allons voir également, comment les nouvelles figures du tragique sont décrites par la caméra stylo de l'auteur, et comment sont représentés les héros qui oscillent, selon l'œil caméra de l'auteur, entre sentiment de *malaise, d'absurdité, d'échec* et de *culpabilité*...

Le roman se compose de 255 pages, et se divise en trois parties, il raconte l'histoire tragique d'un coupable-innocent, « *qui écrirait son histoire de coupable innocent ?...* » p. 211

Fuyant les misères africaines, le jeune Sembratiri (sans ombre) émigre clandestinement à Paris. Il y rencontre Jeanne, plus âgée que lui. Ils mènent une vie de couple difficile...Accusé injustement « *d'un quadruple meurtre, commis dans différents points de la Métropole : Esméralda la gitane, Fatima la jeune fille marocaine, Jeanne la quinquagénaire française et François...en plus d'autres crimes et péchés cachés : « qui ne le sont pas propres* » p. 243, « *L'africain était lourdement incriminé : il avait surtout commis des crimes cachés* » (p.237) Il s'enfuit et arrive par miracle à s'échapper vers l'Afrique. Sur les pas du coupable se lance l'inspecteur Saintmuté qui cherche à tout prix « *un bouc émissaire* » qui « *devait payer pour les autres* » (p. 210) En collusion avec les autorités indigènes, l'inspecteur français cerne Sembratiri qui se voit perdu et désespéré de finir ainsi sa vie, en se sentant au fond captif des fautes des autres...

1- Le tragique de l'existence ou le tragique vivant par L'œil caméra de l'écrivain :

Tout d'abord, *L'Œil-caméra* est un concept qui se présente comme un va-et-vient entre la littérature et le cinéma, et cela afin d'assurer ce rapport liant les deux arts, et avouer qu'il y a beaucoup plus d'écrivains influencés par le cinéma que ce que l'on imagine, du moins inconsciemment.

Ainsi, À l'aide de son œil caméra, et tel un explorateur d'un espace intérieur, d'un champ d'agitation sociale et psychologique, à mi-chemin entre la culture occidentale et celle autochtone, Banhakeia nous annonce dans ce roman, une renaissance d'un tragique moderne loin de ses règles trop strictes, pour s'inscrire dans un monde qui se veut non seulement vraisemblable, mais plutôt réel. Et cela, en traitant des thèmes tels :

la culpabilité, la faute originelle, le racisme, la persécution, l'injustice sociale,,...

« Chaque fois que l'homme désespéré persévère à réaliser son Rêve, une nouvelle défaite naît pour faire entrevoir la culpabilité de croire en la Victoire. »

Tel est l'épigraphe dont on a débuté *Le coupable*, et qui nous rappelle la fameuse phrase de Péguy méditant sur Œdipe-Roi :

*« Tout homme heureux est coupable » (Domenach, *Le retour du tragique*. p. 23)*

« Il (Sembratiri) est comme Adam qui a chassé ses enfants du Paradis! Les hommes ne se lassent pas de crier Africain et Africain, et encore Africain, pour désigner le vrai coupable dans une situation délicate » p. 180

« Amu9ran était sidéré par cette culpabilité qui se collait à lui, mais il n'arrivait pas à la définir. » p. 90

L'acte d'écrire dans une langue étrangère manifeste inéluctablement pour Banhakeia des éléments propres à la culture maternelle de manière inconsciente, il en arrive alors à noter que des références à la culture amazighe (nord-africaine) abondent dans le texte, et munis de significations symboliques, culturelles et humaines.

Donnant l'exemple du nom du protagoniste « Sembratiri » qui signifie ombre d'un homme éphémère ou sans ombre (Tiri = Ombre)

- « Sembratiri était *une ombre* masculine fatigante... » p. 13

ça nous rappelle les vers de Pindare (poète grec V^e siècle av. J.-C.) qui a écrit dans ses odes (dans la traduction d'Aimé Puech)

- « *Êtres éphémères ! Qu'est chacun de nous, que n'est-il pas? L'homme est le rêve d'une ombre. Mais quand les dieux dirigent sur lui un rayon, un éclat brillant l'environne, et son existence devient douce.*»

2- L'angoisse et le désespoir comme figures du tragique vivant :

Nombreuses sont les figures du tragique moderne dans *Le coupable*, commençons par l'angoisse et le désespoir, comme étant deux impasses existentielles, et qui selon la doctrine *kierkegaardienne*, il s'agit des

maladies menant à la mort spirituelle, celle-ci étant la plus grande misère de l'esprit, et le mal suprême qui dépasse la mort ordinaire ou biologique:

« Au fond de lui l'inquiétude ne se taisait point » (Le coupable. p.31)

« A chaque fois, Sembratiri se retrouvait encore plus angoissé » (p. 97)

«Le désespoir est une contamination. Tout se contaminait dans cette angoisse de vivre. » (p. 103)

« L'angoisse d'être autre chose que ce qu'on veut être, lui brûlait les nerfs... » (p. 130)

« Il se sentirait mal ; l'angoisse le consumait. » (p. 131)

3- La poétique de l'enfermement comme modèle du tragique :

Ensuite, nous allons voir que la plupart des endroits décrits par le narrateur sont des endroits clos, enfermés, un huis clos telle une prison, des lieux entourés que de peur, d'angoisse, de violences et traversés par un silence terrifiant

Commençant par la chambre dans l'appartement de Jeanne, le fauteuil vert, la cave ou le garage de l'immeuble où vivaient les autres migrants et amis de Sembratiri, le marabout ou le temple « Sidi Lehsen », la caverne, la cellule 106.

« L'homme qu'il était, éprouvait plus que jamais...les piqûres d'un ennui qui lui signifiaient qu'il était captif d'une femme hideuse aux écailles de serpent, comme s'il était dans une cellule sans âme... » (Le cpl, p. 9)

« Plantés dans un fauteuil vert, Sembratiri ne pouvait rien lui dire, les mots se bouscullaient dans sa gorge(...) avant de se laisser choir dans un fauteuil creux et vert » P.7

« Jeanne ne voulait point se séparer de son fauteuil (...) planté sur une chaise comme une statue de bois pourrie » (P. 50)

« Jeanne, je ne peux pas rester enfermé entre quatre murs » (p. 67)

« En rentrant chez Fatima, dans une petite chambre sans fenêtre... il était très fatigué, il ne se releva même pas...au milieu d'une petite chambre où les murs en rose donnaient l'impression d'être dans un jardin clos.» p. 111

4- La solitude, le silence et le manque de communication :

Aussi, la solitude et le silence jouent un rôle primordial dans la dimension esthétique du tragique. Car, on se trouve seul même au sein de la même famille, et on manque de communication, même quand il y a un dialogue :

« C'était parfois du calme, mais souvent une quiétude dérangeante » p. 9

« Mais... s'il te plait... j'ai besoin de tes paroles. Parle femme ! Dis quelque chose ! »

« Il fallait se taire ? Insistait-elle ? Se taire à jamais. » p. 10

« Le silence inquiétait plus que le bruit(...) Il était inutile de parler » p.10

« Les mots lui manquaient pour se protester contre l'injustice » p.23

« Ici et maintenant les mots n'ont plus de sens » p. 95

« Il en avait besoin dans ces moments de solitude et d'ennui » p. 27

« Sembratiri replongea dans un silence fatal où des voix s'immisçaient dans le regret et la plainte » p. 105

5- L'injustice sociale et la petitesse :

Les personnages du *Coupable* souffrent de l'injustice sociale surtout en tant qu'émigrés, ils manquent de jouissance de leurs droits de citoyenneté :

« À force de souffrir d'être Africain, il disait à haut voix n'arriver de nulle part. » p.38 « Ils sont tous bêtes ces bâtards sans pays ! » (P.58)

« De ces instants il gardait l'effacement de l'être », « Il voulait réfléchir, pour une fois, à sa vie de citoyen aux pleins droits. »

« Il était un enfant illégal à Aghbalu, et cette fois sur la terre des autres il demeurait dans la même condition. »p.46-47

« Hors de lui, enragé par ces sourires arrogants, Sembratiri cracha si fort pour que tout le monde put entendre : TFOU ! »

« Les heures passaient vite dans un tel vacarme assourdissant où maure, berbère, barbare, étranger, sauvage...revenaient dans des phrases rimées. » (p. 56)

« le jeune bâtard se voyait alors condamné à vivre dans un monde où il n'avait pas droit à un numéro d'identification, un nom de reconnaissance et un signe d'existence. » (p. 69) « De tout ce qui vient avec ces jours obscurs, disait Awragh, nous sommes déjà morts. » (p. 100)

6- La poursuite du sentiment de la culpabilité et de l'étrangeté soit à Aghbalu soit en France

Mais, ce qui est remarquable et(je dirais) original dans *Le coupable*, c'est que l'auteur nous explique que les conditions pré-migratoires et post-migratoires sont invariables, elles restent les mêmes:

« Il était un enfant illégal à Aghbalu, et cette fois sur la terre des autres il demeurait dans la même condition. » p. 46-47

« Il était dorénavant coupable persécuté par des menottes claquantes »,

« Il ne reviendrait plus dans ce bled de ratés, si les parents, les amis et les voisins voyaient autrement Jeanne »

« Amuqran, lui, avait ses raisons pour oublier cette terre et avoir la nostalgie de la Tour Eiffel. » « Ici, (à Afriqa) il se retrouvait comme un étranger, il se sentait incompris et triste » p.64 ,

«Je me dis que je ne suis pas d'ici même si tout cela m'est trop familier... » p. 66 « La persécution rendait déboussolés et déprimés les Africains », « désespérés et las...les pauvres Africains s'enterraient dans la lie amère...pourquoi se seraient-ils exilés s'il n'y avait rien à faire ? »

« Amuqran jura alors de quitter Afriqa pour toujours » p. 65

« Il savait que son voyage n'avait pas de sens. Rentrer ou rester dans ce pays étranger étaient dorénavant la même chose » p. 9

7- Le héros tragique :

Commençons cette dernière partie par répondre à la question posée par *Domenach* dans son essai *Le retour du tragique : Héros, ou protagoniste ?*

Le modèle des mythes grecs est le héros. Ce dernier est quelqu'un qui est conscient d'avoir un destin à accomplir. Et, devant la figure de la fatalité, le héros assume avec courage et dignité les épreuves et les défis, qui permettent d'y parvenir, comme ça il accepte sa disgrâce et reconnaît sa faute.

Aristote l'explicite au livre X de sa Poétique : c'est dans cette reconnaissance qu'il découvre son destin et en tant que juste et noble, l'accepte.

Néanmoins, à partir du XIX^{ème} siècles, le roman met en scène des personnages banals, le héros devient un être ordinaire, « médiocre » enfermé dans sa condition sociale ou familiale, il n'est pas armé pour lutter contre les injustices, et manque de grandeur. bref, le héros du roman n'est pas un demi-dieu de légende, il est plus proche de la réalité.

Domenach affirme:

« Ce ne sont plus des héros antiques qui occupent la scène, même plus des héros contemporains, mais de petites gens : un soldat désarmé, une prostituée naïve et deux stupides représentants des classes montantes.... » p.65

Roland Barthes, de son côté, assure que le personnage ou le héros :

« (Il) est devenu un individu, une « personne », bref un « être » pleinement constitué (...) le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique ». (« Analyse structurale des récits », 1977, p. 33)

8- Sembratiri un héros sacrificiel :

Selon la théorie de René Girard « *Le bouc émissaire* » est une « victime expiatoire », une personne qui paye pour toutes les autres. Il s'agit d'un procédé barbare et irrationnel.

Dans la tragédie, par exemple, le héros doit répondre de ses actes, mais aussi des actes de ceux qui l'ont précédé, il est porteur du *destin collectif* de sa dynastie, ce qui donne un caractère implacable aux enchaînements des circonstances tragiques qu'il vit.

Domenech affirme dans ces propos :

« il y a plus scandaleux encore que la faute commise innocemment : l'héritage de la faute(...) on repasse la catastrophe comme un bijou de famille.» p. 25

Quant à Sembratiri, il est innocent de tous ces crimes dont on l'a accusé, mais qui nécessite un miracle pour prouver cette innocence :

« J'espère avoir un seul miracle : qu'on efface ma culpabilité depuis là-haut » p. 224

« Ce jour-là le coupable gisait dans la cellule 106, heureux de finir ainsi sa vie, comme ses aïeux, se sentant au fond captif des fautes des autres ». p.255

Or, il s'avère que : « Ce qui reste d'une vie, ce sont les crimes qu'on n'a pas commis. C'est la vie même depuis Adam ... » p. 254

« A dieu Sembratiri, coupable de toute une vie ! C'est l'histoire qui a voulu de toi un homme déchu ! » p. 255

Conclusion

Nous nous permettons de conclure cet article par une antique légende tirée de l'essai de Nietzsche *La naissance de la tragédie* :

« Une antique légende rapporte que le roi Midas (*roi mythique grec*) lui avait longtemps battu les bois, mais en vain, à la recherche du sage Silène, le compagnon de Dionysos. Quand enfin celui-ci tombe entre ses mains, le roi lui demande quel est pour l'homme ce qu'il y a de plus désirable, le bien suprême. Roide et figé le démon se tait ; jusqu'à ce que pressé par le roi, il finisse par lâcher ces mots en éclatant d'un rire strident : *misérable race d'éphémères, enfant du hasard et la peine, pourquoi m'obliger à te dire ce que tu as le moins intérêt à entendre ? Le bien suprême, il est absolument inaccessible : c'est de ne pas être né, de ne pas être, de n'être rien. En revanche le second des biens, il est pour toi- et c'est de mourir sous peu.* » p. 36

La lecture du *Coupable* de l'auteur Hassan banhakeia offre plusieurs perspicacités interprétatives. De point de vue de véracité, le producteur du texte a réussi à faire produire de l'effet du réel chez le lecteur, à créer de l'illusion référentielle en destinant son œuvre de paramètres historiques, actantiels et spatiotemporels. Banhakeia a emprunté les mêmes traces du visuel en adaptant des touches créatives et visuelles.

Références bibliographiques

* Corpus :

Banhakeia, Hassan, (2017), *Le coupable*, Paris, L' Harmattan, 257 p.

* Ouvrages théoriques :

ARISTOTE, (1980), *Poétique*, Traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil. 465p.

CAMUS Albert, (1955), « *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie* », dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard. 2128p.

DOMENACH. Jean-Marie. (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, coll. « La condition humaine », 296p

DURAS, Marguerite, (1982), *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 60p.

GIRARD, René, (1972), *La violence et le sacré*, Paris, édition, Grasset, 486p.

GIRARD, René, (1982), *Le bouc émissaire*, Edition, Paris Grasset et Fasquelle, 313p.

GIRAUDOUX. Jean. (1935), «*La guerre de Troie n'aura pas lieu* », Paris : édition, Bernard Grasset, 185p.

HOMERE, (1866), *L'Illiade*, trad. LÉCONTE DE LISLE, Bruxelles : édition, livre et compagnie, 516p.

KIERKEGAARD, Søren, (1849), *La Maladie à la mort (ou Traité du désespoir)*, trad. du danois par Knud FERLOV et Jean-J. GATEAU, ed.

Gallimard, 124p.

* Oeuvres critiques sur le cinéma:

Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Nathan Université, *Ecrivains et cinéma, des mots aux images, des images aux mots, adaptations et cinéromans* (Presses Universitaires de Metz, 1985)

Peter Lang, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Bruxelles, , 1984.

J. Cléder, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Armand Collin, 2012.

André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Armand Colin, 1999.

Laurent Jullier, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Champs, Flammarion *L'analyse de séquences*, Armand Colin, 2019.

Henri Miterrand (éd), *100 films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau-Monde, 2011.

Jerôme Prieur, *Le spectateur nocturne; les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris Cahiers du cinéma, 1993.

Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Armand Colin, 2019

Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Armand Colin, 2005.

Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, *La littérature au prisme du cinéma* Berne : Peter Lang, coll. "Film Cultures", éd. Cinématismes 2012.

La traduction Cinématographique Amazighe: manifestations et problèmes

Pr. Abdellah AZOUAGH
FPN/UMP/OUJDA

1- توطئة:

تعد السينما الناطقة بالأمازيغية مجالا خصباً لتمرير مجموعة من الرسائل لكل ناطق بها، بحيث نرى كلما خاطبت اللغة ناطقيها إلا وأصبحت أكثر اقتراباً وصلة بثقافتها وأدت مهامها، وحققت أهدافها المتوخاة منها.

لذا فالثقافة الأمازيغية حظيت باهتمام كبير من لدن السينمائيين المغاربة وحتى الأجانب، حيث جعلوا منها موضوعاً للفيلم أو إطاراً سوسيوغرافياً، فصارت مجموعة من الأفلام الأمازيغية تخدم الأمازيغية كقضية وكواقع مغربي ومنها من يرى فيها مجرد تراث.

2- السينما الأمازيغية المفهوم والتسمية:

إن مفهوم الفيلم الأمازيغي يشكل منذ الوهلة الأولى عدة أسئلة غالباً ما يصعب إيجاد جواب لها. حيث نجد أنفسنا أمام إشكالية التسمية، فهل يمكن اعتبار هذا العمل الناطق بالأمازيغية فيلماً أمازيغياً أو مغربياً؟ أو بالأحرى ما هي العناصر الأساسية التي تحدد هوية الفيلم الأمازيغي؟

هل يمكن اعتبار لغة الحوار التي تجري بالأمازيغية سبيلاً للتسمية؟ أي الفيلم الأمازيغي، أم إلى نوعية المواضيع المستهدفة، أم إستناداً إلى استلهام موضوعات وتعبير ذات علاقة بالإنتاج السينمائي الأمازيغي الذي يأخذ من الواقع المغربي مادة فلمية أمازيغية تهدف إلى التعريف بالثقافة الأمازيغية وتراثها الزاخر إما من خلال الصورة

والصوت أو من حيث العادات والتقاليد التي توظف سينمائيا مما يستوجب دعما حقيقيا ملموسا.

3- الفيلم الأمازيغي والبعد الثقافي:

يسمى الفيلم الأمازيغي دائما إلى تمرير الثقافة الأمازيغية من خلال التعبير عن قوة وعمق حضور الهوية الأمازيغية في الوجدان، فأول ما يثير الانتباه هو اللغة المتداولة في الفيلم دون أن نغفل اللباس الذي يشكل ثقافة لا متناهية والأكل أيضا، مع طبيعة المشاكل والمواضيع المطروحة في البناء الدرامي لهذه الأفلام، إن وظيفة المخرج السينمائي الأمازيغي يجب أن تكون من أولوياته الإلام المطلق بالذاكرة الشعبية الأمازيغية حتى تسهل لديه مهمة تجسيد ما هو ثقافي قح ضمن أفلامه التي تعالج قضايا هوياتية وسياسية واجتماعية واقتصادية. غالبا ما تستمد مرجعيتها من البيئة المحلية والخصوصية الجغرافية والمجالية، فعلاقة الفيلم السينمائي الأمازيغي بالترجمة ضمن النص الأصلي يحمل معنى واحدا ويحصره، لأن هذا الأخير -النص- كتب من أجل حفظ المعنى وصيانتته وتبليغه، هذا المعنى الذي لا يقبل الإنزياح، فالترجمة لا تحول النص المترجم فحسب بل تحول لفته، فتصير الترجمة طريقا منحرفا، بحيث لا يتحقق الهدف الأسمى المتمثل في قراءة الواقع الأمازيغي ونقده والسير به قدما.

يقول الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي:

"الترجمة نسخ وإلغاء واستمرار، إنها نقل للنصوص السينمائية وتحويل لها، وهي تحويل اللغتين معا: اللغة المترجمة واللغة المترجمة، إن لغة الفيلم المترجمة لا تخون اللغة المترجمة فحسب، وإنما تخون ذاتها أيضا" (79).

كـنـمـوـذـج أول، سنتناول الفيلم السينمائي "سطوب" "Stop" لمخرجه محمد بوزكو وخالد معذور حول تحقيق شرطي وصحفي لظاهرة حوادث السير التي تنتج عن

⁷⁹ عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، ترجمة كمال التومي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء،

الطبعة الأولى 2006م، ص. 42، بتصرف.

تهور بعض السائقين وعدم الإكتراث بحياة الآخرين ودون احترامهم لقانون السير، حيث سنقوم بنقل حوارات وترجمتها للغة الفرنسية حتى نقارن بين كلتي الثقافتين لنبين اختلاف المعنى بينهما.

4- نماذج مترجمة لنص سينمائي أمازيغي:

الترجمة:

Et voilà les enfants sous ta tutelle, hein ! déjà épuisée d'eux

من خلال مقارنة بين سياق الجملتين الأصلية من اللغة الأمازيغية والمقابلة في اللغة الفرنسية يتضح جليا أن كلي التعبيرين متباينان من خلال المعنى السياقي، فكلمة توحد في اللغة الأمازيغية تعنى قمة الفشل في تحمل رعاية مسؤولية الأطفال وهي دلالة على العجز الكلي فهي تختلف عن الكلمة الفرنسية épuisée التي معناها هي الشعور بثقل المسؤولية اتجاه رعاية الأبناء. لكن ما يلفت النظر مايلى، خلل في الترجمة من خلال بعض الكلمات التي لها دلالة في الثقافة الأمازيغية المرتبطة بالعالم القروي بالدرجة الأولى مثل كلمة الزايرت وتعني البهيمه، التي لا تلتقي مع الترجمة الفرنسية Espèce de connard التي معناها قدح سافر لأن كلمة الزايرت هي تعبير قدحي يراد به قمة السخرية والإستهزاء وهي مرفوضة لدى المجتمع الأمازيغي الريفي هذا التعبير ضمن الفيلم يحصره خطاب سينمائي غير متكافئ ناتج عن ترجمة تحاول أن توحد بين بيئتين مختلفتين من كل الجوانب وهذا ما لا يحدث في مجال الإدراك اللغوي.

لكن حين يتم ترجمة سياق الحوار السينمائي للفيلم الأمازيغي من الأمازيغية إلى العربية يصبح المعنى كالتالي.

الترجمة:

وأخيرا أصبح الأطفال تحت رعايتك، أليس كذلك؟

وصرت لا تستصيفين إحتضانهم.

فالترجمة تبقى دائما بعيدة كل البعد عن المعنى الأصلي ضمن اللغة الأم.

الملاحظ من سياقات أخرى من الترجمة للفيلمين الأمازيغيين "stop" (80) و"y perita" (1 8)، أن ترجمتهما من اللغة والثقافة الأمازيغية إلى بيئة مغايرة تطرح صعوبة التأقلم مع عناصر جديدة لتلك البيئة والمتمثلة في العناصر التالية:

1- اللغة.

2- الثقافة.

3- الوسط الاجتماعي.

4- السياق.

مما يشكل لاشك تغييرا لغويا وحرفيا وداليا عند كل ترجمة، بحيث يصبح السياق اللغوي مختلفا عن النص الأصلي سيما وأننا نقوم بنقل ثقافة وراءها مجتمع بدوي قح إلى مجتمع متحضر وإباحي لا يعرف القيود في التعبير.

5- متهات الترجمة للفيلم السينمائي الأمازيغي:

إن ترجمة الفيلم الأمازيغي من خلال نصه الحوارية إلى لغة أخرى مستقبلية يصبح نصا ميتا لأنه خرج عن سياقه الوظيفي بحيث لن يحيا ضمن لغة أخرى لأنه غير قابل للترجمة فهما سعت الترجمة إلى أن تكون نهائية وتضع نسخة طبق الأصل وتجعل من اللغة المترجمة مرآة تعكس النص الأصلي، فإنها تكون قد استعملت حالة معينة للغة، تلك الحالة التي لا بد وأن تتحول بل حالة معينة للفكر، تلك التي لا بد وأن تتبدل.

إن مصير الفيلم المترجم مهما كانت لغته ومن بينه الفيلم السينمائي الأمازيغي هو الزوال، لأن المترجم يكون مبدعا في لغة أخرى، فهم المترجم هو نقل النص من ثقافة إلى ثقافة أخرى، فما ينبغي فهمه أن الفيلم السينمائي الأمازيغي حين تتم

⁸⁰ Stop: فيلم يعالج ظاهرة السرعة وعدم احترام قانون السير.

⁸¹ Y perita: يتناول استخدام الغازات السامة خلال حرف الريف من طرف المستعمر.

ترجمته فإنه لا يحول النص المترجم بقدر ما يتم تحويل اللغة المترجمة ولنا في عدة أفلام أمازيغية سينمائية قضايا على هذا النحو، لأن النص ينجز ضمن ثقافة معلومة بتاريخها، فالمخرج يرتبط بواقعه.

خاتمة:

يتناول الفيلم السينمائي الأمازيغي بالريف موضوعات ذات أبعاد ثقافية متنوعة ومحلية مرتبطة بالدرجة الأولى بالمجال الجغرافي مما يجعل عنصر الترجمة عاملا سلبيا في نقل هذه الخصوصية المتميزة لثقافة أخرى، قد لا تلتقي في مجمل عناصرها مع اللغة المستقبلية التي تحاول إعادة النص الحوارية ضمن قالب لغوي غالبا ما تتعارض رسائلها الوظيفية ضمن الفيلم السينمائي الذي هو واقع منقول يتجاوز المحلية ليلبغ العالمية، ورغم هذا كله فإن الفيلم السينمائي الأمازيغي مازال يعاني في عدة مشاكل يجب معالجتها إذا أريد للسينما الأمازيغية السير قدما، وما يستنتج، أن الترجمة لا يمكن أن تقول الشيء عينه ولا الغاية نفسها فالنص الأصلي لا يمكن أن يتكلم بلغة أخرى.

بيبليوغرافيا:

- 1- عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، ترجمة كمال التومي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006م.
- 2- إبراهيم حسناوي، السينما الأمازيغية، دليل المهنيين، الناشر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المطبعة المعارف الجديدة، السنة 2012م.

Comité d'organisation

Pr. Najat ZERROUKI, Pr. Sanae YACHOU, Pr. El Houssaein FARHAD, Pr. Hassan BANHAKEIA, Pr. Mouman CHICAR, Pr. Bouchra Al Andaloussi, Pr. Abdellah AZOUAGH, Pr. Hassan CHAHBARI, Pr. Sallem EL AZOUZI, Pr. Boujamaa EL KOUY, Pr. Omar EL YAHYAOU, Pr. Bouchra EL ANDALOUSSI, Pr. Bouchra CHOUGRANI,.

Firdaous BELGAID, Ahmed HOUARI, BenYounes EL AISSAOUI, Fouzia BENABBAS, Samira RAIS, Ouafaa HANNACH, Hanane KARROUH, Chaymae AOASSAR, Mohamed KALLA, Najib AALALI, Mohamed ALYOUSSEFI, Abdelkader BENABDALLAH, Chama SAMAR, Ilham MIRI, Hind ABDELMOUMNI.

Comité Scientifique

Bouchra Al Andaloussi (CRMEF/ Kénitra, Bouchra BENBELLA (FLSH/Meknès), Afaf ZAID (FLSH/Oujda), Rachida SAIDI (FLSH/Oujda), Sanae YACHOU (FPNador), Najat ZERROUKI (FPNador), Abdellah ROMLI (FLSH/Kénitra), Abdelkader BEZZAZI (FLSH/Oujda), Rachid DZIRI (FLSH/Oujda), Omar EL YAHYAOU (FST/Houceima), Hassan BANHAKEIA (FPNador), El Houssaein FARHAD (FPNador), Mouman CHICAR (FPNador), Abdellah AZAOUAGH (FPNador), Hassan CHAHBARI (FPNador), Sallem EL AZOUZI (FPNador), Boujamaa EL KOUY (FPNador), Bouchra EL ANDALOUSSI (CERMEF RABAT), Bouchra CHOUGRANI (FLSH/ EL JADIDA).

La relation entre le cinéma et la littérature ne date pas d'aujourd'hui. Cet art jeune, a subi et continue de subir l'influence des autres arts plus anciens (théâtre, nouvelle, roman, essai, etc.), et dont il ne pouvait se passer, par le processus de l'adaptation. Selon la définition du dictionnaire *Trésor de la langue française*, le mot adaptation signifie « Modification imposée par la transposition d'une œuvre, d'un domaine ou d'un genre dans un autre ». On comprend dès lors que le terme concerne aussi la transposition du roman au cinéma. Mais comment peut-on arriver à réaliser un film à partir d'un texte original sans le déformer ou sans le trahir ?

La transposition d'une œuvre littéraire à un langage cinématographique, ayant ses propres codes, ne produirait-elle pas une déception chez le récepteur à cause d'une déperdition fort probable ? Qu'en est-il du point de vue de l'auteur de l'œuvre originale, à quel point tolérerait-il à un co-écrivain (le cinéaste) de s'approprier sa propre création ? Quelle est l'utilité de reproduire dans un autre langage une œuvre qui a déjà eu sa résonance et sa renommée ? Telles sont les questions polémiques qui se posent à chaque fois que l'on parle de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire et qui n'ont cessé d'occuper l'intérêt des cinéastes depuis le début du septième art.

L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires se conçoit comme un nouveau système de lecture, dont la complexité dépasse largement la question du contenu. En effet, le langage cinématographique obéit à des règles du son et de l'image, et les personnages dans le film sont dotés d'une vie grâce à l'action, donc ce n'est plus nécessaire d'ajouter des commentaires et des explications. Faire un film à partir d'un roman, c'est aussi faire autre chose sinon comment peut-on Transposer à l'écran en deux heures de projection une œuvre d'une centaine de page sans la dénaturer ? Cette limite de temps exige au réalisateur de couper et de dépasser des scènes entières dans le roman original. Le problème qui se pose à ce niveau, c'est le regard du spectateur et sa réaction qui risquerait d'être brutale après avoir construit un imaginaire propre à lui concernant les personnages et leurs caractères à l'issue de la lecture de l'œuvre.