

Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Oran. ES-Senia



Faculté des lettres, Langues et Arts

Département des Langues Latines

École Doctorale de Français ó Pôle Ouest

De l'écriture romanesque à l'écriture filmique

Thèse de Doctorat en Littérature sous la direction du D^r Ouhibi-Ghassoul Bahia et du P^r Raphaëlle Moine

Présentée par : M^{me} Sayad El Bachir Hanane

Membres du jury :

Président du jury : P^r Sari Fawzia (univ. D'Oran)

Rapporteurs : Dr Ouhibi Bahia (univ. D'Oran)

P^r Raphaëlle Moine. (univ. Paris X- Nanterre)

Examineurs : Dr Mehadji Rahmouna (univ. D'Oran)

P^r Benmousset Boumediène (univ. De Tlemcen)

Pr Gelas Bruno (univ. De Lyon II)

Année Universitaire : 2008-2009



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Remerciements :

J'exprime ma plus profonde gratitude et mes sincères remerciements à mes enseignantes Mesdames Ouhibi et Sari pour leur encadrement dans mes travaux de recherche et le soutien qu'elles m'ont apporté.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Mme Raphaëlle Moine pour son aide précieuse et toute l'attention qu'elle m'a accordée durant ces trois années.

Mes remerciements très sincères vont également à M. Bensalah Mohammed, qui m'a fait aimer le monde du cinéma ainsi qu'aux membres du jury d'avoir bien voulu accepter d'évaluer ce travail de recherche :

Mesdames : Mehadji Rahmouna, Raphaëlle Moine, Sari fewzia, Ghassoul Ouhibi Bahia, et Messieurs Benmousset Boumediène et Bruno Gelas.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Dédicaces :

A mes êtres chers.

Introduction générale.....	8
Première partie :.....	15
Chapitre 1 : Etude des constituants narratifs romanesques et filmiques (l'adaptation du roman au film) :	16
1.1Présentation des corpus et parcours des auteurs dans les deux médiums :	17
1.1.1Corpus d'analyse.....	17
1.1.2 Trajet et parcours des auteurs.....	31
1.2 Ecriture romanesque et filmique sur l'immigration.....	34
1.3 Qu'est-ce que le cinéma ?.....	51
1.4 Narratologie et narrativité filmique :.....	53
1.4.1 La construction et la logique du récit.....	65
1.4.2 L'organisation de la narration.....	66
Chapitre 2 : Eléments constitutifs du roman et du film :.....	71
2-1 Du personnage à l'acteur.....	72
2-2 L'espace et le temps :.....	79
2.2.1 L'espace.....	79
2.2.2 Le temps.....	84
2.2.3 Rapports du cinéma et du roman avec l'espace et le temps.....	86
Chapitre 3 : du récit littéraire au récit filmique, l'adaptation cinématographique.....	88
3.1 Evolution historique de l'adaptation cinématographique.....	89
3.2 Problématique de l'adaptation.....	94
3.3 Matériaux et composition.....	100
Conclusion.....	106

es procédés scripturaux romanesques et filmiques (comparaison).....	107
Chapitre 1 : « le Gone du châaba », du roman autobiographique au récit filmique.....	108
1.1.1 La scénarisation.....	109
1.1.2 Le livre source d'inspiration.....	110
1.1.3 Les contraintes de l'écriture filmique.....	113
1.1.4 La narration romanesque.....	114
1.1.5 Le Gone du Châaba, du roman au film.....	123
1.1.6 L'histoire, le scénario et les personnages.....	129
1.1.7 Autour du film.....	152
Chapitre 2 : « Vivre au Paradis » Histoire et mémoire.....	157
2.2.1 Genèse d'un film « Manifestation du 17 octobre 1961 ».....	159
2.2.2 Vivre au Paradis, du roman au film	164
2.2.3 Analyse filmique.....	171
2.2.4 Approche comparative Roman/Film.....	172
Chapitre 3 : « Le thé au harem d'Archi-Ahmed » immigration, identité et altérité.....	178
3.3.1 Considérations sur l'arabité.....	179
3.3.2 L'image de la mère dans le roman et le film.....	181
3.3.3 L'adaptation du film.....	185
3.3.4 Le film comme remise en question du roman.....	190
Conclusion.....	197
 Troisième partie : Du texte à l'image, Ecriture et réception romanesque et filmique.....	198
Chapitre I : du texte à l'image :.....	199
1.1.1.1 Ecriture romanesque et écriture cinématographique.....	200
1.1.1.2 Les codes spécifiques et non-spécifiques.....	208

et filmiques.....216

1.1.1.4 Les mots et les images.....221

1.1.1.5 L’impact de l’image sur le lecteur/spectateur223

Chapitre II : L’ici et l’ailleurs :.....229

2.2.2.1 Le malaise d’un corps et d’une
 âme.....230

2.2.2.2 Extraits de dialogues du roman et du film.....236

2.2.2.3 Vivre dans un bidonville.....243

Chapitre III : Roman et film, univers sémantique :.....247

3.3.3.1 La grande Histoire.....248

3.3.3.2 Une famille symbole.....249

3.3.3.3 Considérations générales.....262

Conclusion générale.....271

Glossaire.....274

Fiche technique.....279

Bibliographie.....282



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

INTRODUCTION GENERALE

Introduction :

L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire suppose toujours un travail de traduction, de transposition du récit écrit au récit filmique, autrement dit, une récréation, elle implique forcément une restitution divergente et un partenaire distinct quel que soit le point de départ de cette adaptation (roman ou film).

C'est également le produit d'un travail de lecture et de réécriture du texte original, souvent, dans un autre temps et un autre espace, selon la vision spécifique de l'adaptateur.

L'intérêt particulier que nous portons à la littérature et au cinéma et plus particulièrement à la problématique de l'adaptation a motivé le choix de notre travail de recherche. Fascinés par les productions cinématographiques, adaptées de grandes œuvres romanesques telles que « Germinal », « Le rouge et le noir », « Les hauts de Hurle vent », « Les raisins de la colère », « Autant en emporte le vent »¹, nous avons toujours été attirés par le travail de récréation qu'exige la transformation du récit écrit en récit filmique.

Nous avons constaté alors que, si certains adaptateurs scénaristes respectent scrupuleusement la texture du récit écrit, d'autres se permettent quelques libertés afin de rendre la narrativité du film plus attrayante et plus captivante. Le film étant d'abord spectacle, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le processus de déconstruction/reconstruction. Après avoir procédé à la lecture critique d'un certain nombre de classiques cinématographiques adaptés de romans, notre choix s'est porté sur la littérature dite « Beur » qui a donné lieu à un certain nombre de films réussis tels « Vivre au Paradis » de Brahim Benaïcha et adapté par Bourlem Guerdjou, « Le thé au

: Mehdi Charef, adapté par l'auteur lui-même, « Le Gone du Chaâba » de Azouz Begag, adapté par Christophe Ruggiaí

Nous nous proposons de réfléchir dans le cadre de cette recherche sur l'adaptation filmique et de décrire ce processus de transposition d'un roman en scénario puis en film en mettant en relief les modifications au niveau des personnages, des lieux, des structures temporelles où se situe l'action, de la suite des événements racontés. Ce travail descriptif et souvent évaluatif nous permettrait de déceler le degré de fidélité de l'adaptation, de relever certains éléments de l'œuvre initiale retrouvés dans le film et de focaliser notre attention sur l'écriture et les processus signifiants de chaque moyen d'expression ainsi que les sens nouveaux susceptibles d'enrichir le texte initial. Il serait également intéressant d'analyser et de décrire les rapports qui existent entre le texte et l'image pour mettre en évidence deux écritures ayant chacune sa propre spécificité, à savoir, deux langages tout à fait divergents.

Notre étude a pour point de départ le roman et pour point d'arrivée le film. Il s'agit donc d'analyser ces deux derniers à travers les éléments du récit romanesque et d'y plaquer ensuite les correspondances filmiques. Nous sommes alors menés aux interrogations suivantes :

- Quelle est la qualité de l'adaptation ?
- Comment l'œuvre littéraire est repensée sur le plan cinématographique ?
- Le récit en images apporte-t-il un éclairage nouveau sur le texte initial ou bien le modifie-t-il complètement ?

Cette dernière question nous permettrait de repérer les divers modes d'appropriation d'une œuvre et les déplacements qu'elle subit.

- Comment raconter avec des images et des sons ?
- Quelle est la singularité du récit filmique ?

Chaque texte littéraire ou cinématographique constitue en lui-même un système spécifique, il serait donc intéressant de montrer comment la description

arrativement à partir des données propres au langage cinématographique.

Nous achèverons ce travail en essayant de répondre à la question centrale, qui est de savoir :

-Quel est l'impact du texte littéraire et du langage cinématographique sur le lecteur et le spectateur ?

En d'autres termes, comment le roman et le film ont-ils pu produire sur nous tel ou tel effet ?

Comment nous ont-ils conduit à sympathiser avec tel personnage, à trouver tel autre odieux ?

Comment ont-ils engendré sur nous telle idée, telle émotion, telle association ?

Rien n'est insignifiant dans un récit romanesque ou filmique, tout fait sens, ainsi, un travail de déconstruction/reconstruction s'impose pour dégager leur secret, leur implicite, c'est à dire, ce sens caché que nous devrions, nous, lecteurs et spectateurs retrouver.

Loin d'être exhaustive, notre étude se propose d'analyser les rapports étroits qui existent entre l'œuvre littéraire et l'univers fictionnel cinématographique. Nous avons constaté que l'université ne s'ouvrait pas assez à la problématique de l'œuvre cinématographique qui constitue un fait social dynamique, sinon de manière ponctuelle dans les disciplines du texte dont la sociologie et la narratologie. Malgré l'influence du film, le cinéma demeure un terrain en friches que les sciences sociales semblent ignorer. Les chercheurs en général se sont très peu intéressés au langage cinématographique et sur les possibilités qu'il offre pour comprendre le monde, l'expliquer et le représenter. D'où l'objet de notre travail.

écisément de montrer que le cinéma, tout autant que la littérature, n'est qu'un moyen que la société utilise pour parler d'elle-même au même titre que les autres discours. Ce qui nous importe, ce ne sont pas l'analyse sociologique du récit filmique, ni le déchiffrement psychanalytique -bien que passionnants-, ni les obsessions de l'auteur et des éléments qui éclairent sa personnalité, mais plutôt l'analyse de l'écriture filmique qui fait référence au réel qu'elle essaie de reproduire, à partir de l'écriture textuelle qui, elle, fait référence à la pensée. La question fondamentale est pour nous, la relation dialectique entre écrit/image, deux domaines qui ont fait l'objet de nombreuses recherches.

Décrire et interpréter les rapports texte/image n'est pas une entreprise simple. Cela suppose la maîtrise d'outils sémiologiques, mais aussi une connaissance profonde du langage cinématographique. Bien qu'appartenant à une civilisation de l'image, nous nous rendons compte que nous manquons de repères sur l'univers fictionnel cinématographique, qui, progressivement, est en train de transformer nos comportements et notre manière d'appréhender la réalité.

Nous avons donc choisi d'utiliser ce double matériau (livre et film) pour étudier la problématique liée à l'adaptation littéraire et plus particulièrement à l'approche comparative entre le discours textuel et le discours cinématographique. Vu que le roman et le film appartiennent à deux systèmes sémiologiques tout à fait distincts, par voie de conséquence, le discours iconique et sonore n'est pas astreint aux mêmes règles que le discours textuel. Le travail de transposition de la littérature à l'écran va nous fournir des éléments de réponses aux nombreuses questions qui se posent à nous :

-Entre l'œuvre romanesque et l'œuvre cinématographique, y a-t-il lieu de parler de complémentarité, de convergence ou de divergence ?

- L'adaptation du texte littéraire pose-t-elle un problème particulier ?

-il avec précision le texte écrit ?

- Compte tenu de la spécificité de l'un et l'autre langage, n'y a-t-il pas risque de trahison de l'œuvre ?

-Comment le cinéma transcrit-il le récit des événements, la description des êtres et des lieux ?

Notre étude repose donc essentiellement sur une lecture comparative entre trois œuvres littéraires et leurs adaptations cinématographiques. Nous nous proposons d'analyser deux formes d'écriture, ayant chacune sa propre spécificité. Nos choix des livres ont été dictés, d'une part par des raisons sociologiques dont les principales sont l'audience publique de ces films qui fut un succès et d'autre part, par le fait que nous avons là un problème essentiel, celui de l'immigration.

Lier le cinéma à la littérature nous amène à prendre en compte à la fois le fonctionnement interne du film et les rapports qu'il entretient avec le roman. Notre recherche situe le cinéma comme un des moyens qu'a la société de parler d'elle-même, un mode de production d'un imaginaire ouvert aux apports des autres disciplines.

Notre travail est constitué de trois parties qui, à leur tour comprennent trois chapitres :

La première partie portera sur les constituants narratifs romanesques et filmiques, nous présentons tout d'abord, dans le premier chapitre de cette partie nos corpus d'analyse et le parcours des auteurs dans les deux médiums, nous évoquons ensuite l'écriture romanesque et filmique sur l'immigration où nous insistons sur la place des livres et films et leurs relations dans l'ensemble de la littérature et du cinéma de l'immigration, puis, nous nous interrogeons sur la narratologie et la narrativité filmique.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Chapitre, il nous a semblé utile d'étudier les éléments constitutifs du roman et du film, en évoquant le personnage romanesque et filmique, l'espace et le temps et les rapports spatio-temporels.

Le troisième chapitre, quant à lui est consacré au passage du littéraire au filmique et à la problématique de l'adaptation.

La deuxième partie sera analytique, puisque nous nous proposons d'étudier le couple roman/film, de mettre en relief la structure de chaque langage et sa spécificité.

La troisième partie portera sur l'écriture et la réception romanesque et filmique.

Première Partie :
Spécificité de l'écriture romanesque et de l'écriture filmique

Chapitre I : Etude des constituants narratifs romanesques et filmiques

1-1 Présentation des corpus et parcours des auteurs :

1.1.1 Corpus d'analyse :

Trois romans adaptés au cinéma constituent notre corpus d'analyse :

- « *Vivre au Paradis* », une adaptation de l'ouvrage de Brahim Benaïcha « *Vivre au Paradis, d'une oasis à un bidonville* » paru chez Desclée de Brouwer en 1992.

Rachid Bouchareb accepte de coproduire le film de Bourlem Guerdjou avec CTV (Tunis) et Alain Berlivier (Belgique). Le tournage dure deux mois en Tunisie et une semaine à Paris. Ce film a obtenu le prix de la première œuvre au festival de Venise en 1998 et le « Tanit D'OR » à Carthage de la même année.

L'équipe artistique se compose de « Roshdy Zem », un jeune artiste d'origine marocaine, une étoile montante du cinéma français et de Fadila Belkebla, interprétant le rôle de Lakhdar et Nora, Belkhaled Omar dans le rôle de Rachid, quant au rôle de Aïcha, il est octroyé à (Hiam Abru, une comédienne d'origine palestinienne) militante du FLN et qui fera participer Nora à la lutte clandestine.

« *Vivre au Paradis* », une première œuvre sombre et émouvante qui témoigne d'une mémoire douloureuse d'immigrés algériens, vivant dans un bidonville de Nanterre au moment où la guerre d'Algérie bat son plein.

Lakhdar, acteur principal du film, ouvrier dans un chantier, ne supporte plus de vivre seul sans sa femme et ses enfants restés dans le sud algérien, il fait venir sa famille mais leur rêve est brisé. Rêvant d'une France paradisiaque, ils se retrouvent confrontés à la réalité amère du bidonville de Nanterre où la boue et la misère étaient omniprésentes. Le père n'admet guère ces conditions d'habitat et se met en quête d'un appartement pour leur offrir une vie décente.

occupent une place prépondérante tout au long du film : Lakhdar est un personnage rongé par la misère et la pauvreté, déchu et humilié jusqu'au plus profond de son âme ; son épouse Nora, par contre, incarne l'image de la femme algérienne forte de personnalité : elle quitte son Oasis et débarque dans un lugubre décor d'apocalypse ainsi, elle se retrouve touchée au plus profond de sa dignité.

En dépit de ces conditions précaires et ce décor austère, les habitants du bidonville ont su préserver les vraies valeurs humaines telles que : l'amitié, la fraternité et la solidarité. « Vivre au Paradis » évoque pas seulement l'exil et l'immigration, ce film a également le mérite de nous faire revivre un moment atroce de l'histoire, celui de la manifestation du 17 Octobre 1961, témoignant du carnage qui a eu lieu afin de rendre hommage à ces hommes tués lors de cette marche pour la libération de l'Algérie.

Bourlem Guerdjou, lors d'une interview dévoile ses intentions quant à la réalisation de ce film :

« Il était clair que je voulais parler du 17 Octobre 1961, de la mémoire et c'est le livre de Brahim Benaïcha qui a fait « tilt » dans ma tête. L'histoire que je voulais raconter est celle de milliers d'immigrés algériens, venus en France dans les années cinquante. Ils étaient pour la plupart à la recherche d'un travail et furent logés dans des bidonvilles. Ce qui me paraît important aujourd'hui, c'est la mémoire de ces hommes oubliés de l'histoire, malgré leurs conditions difficiles, vivant dans des « no-man's land » aux portes des grandes agglomérations françaises, ces gens gardaient leurs traditions et leur culture afin de ne pas perdre leur identité.

Il s'agit aussi pour moi de montrer certains événements majeurs de cette période laissée trop longtemps sous silence. Le 17 Octobre 1961, des hommes qui manifestaient, dans la dignité et la conscience politique, solidaires de l'Algérie en guerre, ont été victimes de force violentes policières, entraînant la

nts. Plus de deux cents, selon Jean Luc Einaudi qui travaille sur le sujet.

Mon film est un voyage à travers le passé et l'histoire de la première génération, celle de mes parents. Je veux retrouver une partie de mon identité, mieux comprendre ma relation avec la société française et la raconter aux gens de ma génération. »

Bourlem Guerdjou, le réalisateur de « Vivre au Paradis », traite de façon très personnelle le sujet de son film, en montrant une communauté d'exilés, en mettant en scène un homme qui se bat pour faire survivre sa famille et n'hésite pas à le faire au dépens de ses frères algériens, loin de toutes notions de solidarité ou de patriotisme.

« *Vivre au paradis* » est un film construit sur des contrastes :

Le titre signifie l'extrême opposé de ce qui est montré dans le film.

Nous décelons également d'autres éléments mis en opposition :

1)- L'obscurité du bidonville et l'éclatante lumière de l'oasis dans le sud algérien.

2)- Opposition femmes / hommes.

Les femmes donnent l'impression de refuser le destin là où les hommes le subissent. Le personnage Aïcha, membre actif du FLN, encourage Nora, la femme de Lakhdar à militer.

Elle tient tête à Lakhdar, réclame l'argent de la cotisation pour le FLN ; elle s'adresse à la foule du bidonville pour les inciter à participer à la manifestation contre le couvre feu. Lakhdar, par contre, s'entêtait à poursuivre son but personnel. (trouver un appartement).

3)- Bidonville/Appartement :

entre l'entêtement de lakhdar pour trouver un appartement et la vie dans le bidonville. Ce qui est surtout marquant, c'est de voir comment les gens du bidonville gardent leur tradition et leur culture pour ne pas perdre leur identité alors que lakhdar s'accroche à son rêve, celui de trouver un appartement, jusqu'à cette scène finale où il se retrouve seul derrière les grilles du bidonville tandis que ses frères et ses sœurs fêtent l'indépendance de l'Algérie et que son ami vient le chercher pour le réintégrer au groupe.

4)- Algérie/France :

La guerre d'Algérie est présente tout au long du film et les affrontements montrés par des séquences précises :

- Retour des hommes amochés le lendemain d'une rafle par la police.
- Affrontement du 17 Octobre 1961.
- Destruction du baraquement.
- Réclamation de la cotisation FLN

Le flash-back sur le 17 Octobre 1961 a contribué à raviver les mémoires et à représenter une grande part de notre histoire oubliée avec le temps. La grande marche pacifique des algériens, au cœur de la capitale française, tourne au drame. Par dizaine, les manifestants sont tabassés, jetés dans la seine par des milliers de policiers en délire. Plus de deux cent morts seront recensés durant les jours qui suivirent, sans compter les disparus.

-

- « *Le Thé au Harem d'Archy- Ahmed* » de Mehdi Charef, Mercure de France, 1983, adapté par l'auteur lui-même, ce film reçoit en 1985 le prix de Jean-Vigo et le César de la première œuvre.

Mehdi Charef relate une série d'anecdotes où il est question de l'échec scolaire de Madjid, la délinquance juvénile, la prostitution, il dévoile tout au long du récit l'univers des cités, un monde à part, négligé où règne violence et incompréhension, différence et exclusion, barrières et illusions.

C'est à l'âge de huit ans que Mehdi Charef débarque en France en famille et découvre les banlieues et la vie difficile des émigrés. Très vite, il éprouva le besoin de témoigner et se mit à écrire pour extérioriser son vécu, celui de sa famille et de ses compatriotes. Costa Gavras, intéressé par ce témoignage paru en librairie, se propose de le porter à l'écran avant de se raviser et d'en proposer la réalisation à l'auteur. Ce fut chose faite en 1985.

L'autodidacte profite de l'occasion qui s'offre à lui comme une alternative et se lance dans la réalisation. Son premier film éponyme est arrivé, dit-il « à un moment favorable car les producteurs commençaient à s'intéresser à ce genre de thème. »

Mehdi Charef s'est inspiré de son vécu et de ses propres sentiments d'enfant et d'adolescent, balloté entre la culture d'origine et la culture occidentale. Ce sont toujours les vicissitudes de la vie, la misère, l'acculturation et les problèmes d'assimilation qui constituent la trame des récits qui se déroulent, la plupart du temps, dans les espaces urbains, à la périphérie des villes qui deviennent des facteurs d'exclusion pour les enfants issus de l'immigration.

ans sa biographie personnelle la substance de son scénario : travailleur immigré, ouvrier, âgé de trente deux ans, Mehdi Charef nœst ni de la génération des beurs ni de celle de la vague dœmmigration des années soixante. Il est entre les deux.

Adolescents paumés, prostitution, violences, drogue, tentative de suicide : Mehdi Charef nœa rien oublié, son objectif étaient de répertorier des situations dramatiques qui caractérisent la vie quotidienne de certaines grandes cités.

Le roman et le film représentent la délinquance juvénile. Une étude synchronique révèle tout dœabord que, par certains aspects, nous sommes en présence dœun genre romanesque et cinématographique avec ses lois propres : une technique de description du milieu familial des délinquants, un mode privilégié dœorganisation du récit, une inscription spécifique des jeunes dans lœespace, une caractérisation psychologique récurrente des adolescents. De ce point de vue, le cinéma nous propose un stéréotype du jeune délinquant.

- « *Le Gone du Chaâba* », adaptation du roman de Azouz Begag, seuil, Paris, 1986, a été réalisé par Christophe Ruggia en 1998.

Le film retrace tout comme le roman le parcours du jeune Omar, enfant dœimmigrés, un garçon doué et intelligent, âgé dœune dizaine dœannées, habitant avec sa famille dans les bidonvilles de la banlieue lyonnaise, dans des baraquements de planches et de tôles, envahis de boue et de misère. En dépit de ces conditions lamentables, il déploie de gros efforts pour acquérir le savoir et la connaissance afin de satisfaire son père, qui est un simple ouvrier analphabète.

Le jeune réalisateur dit avoir été frappé, en tant que lecteur, par les conditions de vie déplorables présentées dans le roman, par la description des lieux, lœisolement des habitants du chaâba et par le racisme, la marginalité, la

s sont victimes, ainsi il prend la décision de porter ce roman à l'écran.

« Ce qui m'a intéressé avant tout dans le livre de A. Begag, que j'ai librement adapté, c'est le parcours initiatique qui, au travers des livres, va donner à Omar, ce fils d'immigrés dont les racines seront à jamais enfouies au cœur des bidonvilles, un regard décalé sur la vie et sur le monde qui l'entoure. » dira-t-il en substance.

Le réalisateur poursuit : « Je ne suis pas algérien et je n'ai jamais vécu dans un bidonville ; c'est la solitude d'Omar, l'exclusion autant subie que provoquée, la consolation trouvée auprès des livres, puis l'évasion dans l'écriture. Tous ces sentiments qui se bousculent dans la tête du jeune Omar se sont aussi bousculés, un jour dans la mienne. »

Le scénario écrit par Christophe Ruggia respecte d'ailleurs globalement le récit textuel tout en se permettant cependant quelques libertés. Le réalisateur a essayé de décrire avec précision le bidonville où résident les familles des travailleurs immigrés. Reconstitué en banlieue parisienne à Montreuil, le campement sera un peu plus spacieux que celui décrit dans le film et cela pour nécessité de tournage, pour permettre aux techniciens et aux interprètes de se mouvoir avec plus d'aisance sur le plateau. La mise en scène a exigé des efforts de la part du réalisateur et des membres de l'équipe.

La première des difficultés rencontrées fut le choix des jeunes interprètes. Sur près d'un millier d'enfants auditionnés, le casting a fini par retenir une dizaine qui vivaient dans les banlieues de Lyon et qui fréquentaient les écoles des quartiers.

Parmi ces derniers : Hian Abbas, Baya Bellal, Nabil Ghanem et surtout le petit Bouzid Negnoug, qui fut choisi comme interprète principal pour le rôle d'Omar Ketab, c'est-à-dire Azouz Begag dans sa prime enfance. Les enfants ont beaucoup apprécié leur participation au tournage de ce film qui retrace en quelque sorte la vie de nombreuse famille exilées :

tendu parler des bidonvilles », précise le réalisateur.

« Ils étaient hallucinés lorsque je leur montrais des photos. Pourtant la plupart d'entre eux vivent encore dans une grande misère. »

L'équipe artistique compte en plus le humoriste algérien Mohamed Fellag, qui interprète le rôle de Bouzid, le père, et la comédienne Amina Medjoubi dans le rôle de Messaouda la mère ; Safy Boutella a intégré l'équipe en tant qu'acteur et compositeur de la musique, qui fut d'ailleurs très appréciée.

En réalisant la version filmique du roman, Christophe Ruggia déplace du livre à l'écran la problématique de l'immigration ; nous nous intéresserons donc aux modalités esthétiques et discursives de cette réécriture, de cette adaptation filmique et analyserons les mutations textuelles significatives afin de déterminer quels suppléments de sens différentiels elles apportent au texte tuteur.

Cependant, la tâche de Ruggia est-elle limitée à transposer un contenu ou un message d'un code à l'autre ?, selon cette tradition théorique qui veut que toute adaptation filmique soit une « fidèle » retranscription du texte littéraire vers l'écran puisque, selon André Bazin, « la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit », en reprenant les propos de Alec G. Hargreaves à propos du film « Le Gone du Chaâba :

« bien qu'il y ait quelques changements dans le film, quand on le compare avec le roman, il est largement fidèle au texte de Begag, par-dessus tout à la primauté qu'il accorde aux expériences et au point de vue du jeune Azouz, appelé Omar dans le récit filmique. »

Ce n'est pas « la fidélité » que nous interrogeons car il nous semble que toute réécriture d'un langage à un autre implique des métamorphoses multiples et inévitables.

Ces corpus sont choisis suite au thème récurrent qui a retenu notre attention, celui de l'émigration relatée par des fils d'émigrés qui décrivent leur quotidien amer, les conditions de travail, de logement et qui témoignent des aléas de leur

leurs peines, de leurs souffrances et de leurs espoirs.

Ces derniers sont rejetés dans des espaces sinistres et froids où régnaient misère et souffrance, vivant dans des conditions pénibles et rudimentaires, renforçant la ségrégation sociale et l'exclusion.

Ils sont nés ou ont trouvé refuge dans l'hexagone, leur imaginaire est nourri de frustrations, de blessures et de humiliations. Bien que français dans leur grande majorité, leur intégration dans la société française pose problème. Evoluant dans un espace interculturel et intercommunautaire où se côtoient tradition et modernité, espace d'origine et espace d'accueil, les enfants issus de l'immigration éprouvent le sentiment d'une identité perdue :

« Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer. »¹

Sakina Boukhedenna disait à cet effet : « C'est en France que j'ai appris à être arabe, c'est en Algérie que j'ai appris à être immigrée. »²

Les questions au sujet du pays d'origine sont souvent soulevées :

Ce pays est ignoré par certains enfants issus de l'immigration qui n'ont qu'une image à travers les souvenirs nostalgiques de leurs parents mais il n'en demeure pas moins que le pays d'origine ignore ces derniers en tant que « deuxième génération », ayant ses particularités et ses préoccupations propres.

Lahouari Addi avait affirmé lors d'un colloque à Oran en 1988 sur la deuxième génération les propos suivants :

« Cette attitude de la société algérienne fait abstraction des conséquences sociologiques, comme si les émigrés devaient enfanter des petits émigrés qui auraient le même état d'esprit que leurs parents (í)

Reconnaissant implicitement qu'il est difficile de réinsérer des jeunes nés et ayant grandi en France, le discours sur l'émigration les ignore. Il les ignore parce

¹ M. Charef, *Le Thé au harem d'archi-Ahmed*, Mercure de France, 1983, P.17.

² S. Boukhedenna, *journal, Nationalité immigrée*, L'harmattan, 1987.

ionner la mythologie du retour, mythologie perdant déjà de plus en plus de pertinence aux yeux de leurs parents. La deuxième génération est le point aveugle de ce discours. (í) Cette position fragilise les jeunes issus de l'émigration en ce qu'elle les condamne à demeurer des émigrés éternels en terre étrangère. »

Cependant, les parents continuent à défendre les valeurs de ce pays, dans l'espoir de ne pas perdre leurs enfants. Les parents s'installent donc en position de gardiens d'une norme.

Les enfants issus de l'immigration prennent la parole pour « dire » leurs situations en tant qu'enfants d'immigrés, dans l'espace d'accueil, il font appel à un certain nombre de jugements de valeur qui ont pour objectif d'impliquer l'allocutaire et d'exiger sa participation au dialogue.

Le premier allocutaire dont il est question, c'est la première génération d'immigrés, c'est elle qui est historiquement, à l'origine de cette situation, elle est par conséquent, le premier destinataire du message du discours des beurs.

Le second allocutaire est le partenaire occidental. L'objectif des enfants issus de l'immigration, étant de l'amener à revoir et corriger les idées préconçues qu'il cultive à leur égard et à faire preuve d'une certaine compréhension de la situation pénible que traverse cet « étranger » dans ses tentatives d'intégration.

Ainsi, cette variation au niveau du récepteur entraîne inéluctablement quelques transgressions au niveau du texte.

Pour mettre en relief la façon dont Begag, Charef, Benaïcha forment leur écriture, nous reprenons comme point de départ ce passage du « thé au Harem », intéressant à plus d'un titre :

« Convaincu qu'il n'est ni arabe ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés (í) à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer. »³

³ M. Charef, *Le Thé au harem d'archi-Ahmed*, Mercure de France, 1983, P. 14-15.

à déjà une première transgression en soi. C'est ainsi que nous décelons une certaine indifférence quant à certains faits culturels de leurs parents.

Par conséquent, il est à constater une ambiguïté au niveau du discours identitaire à travers leurs productions écrites ou autres.

Dans sa signification sociale, l'identité est, en effet, étroitement liée aux concepts d'intégration, d'insertion dans une société. Or, comment une société qui manifeste des symptômes évidents de désintégration, peut-elle être à l'abri des crises identitaires ?

« Perte d'identité », « crise d'identité », « recherche et quête identitaire » c'est là sans doute des thèmes favoris de tout discours sur la deuxième génération des émigrés algériens en France.

« Nos parents étaient invisibles et muets car ils se considéraient comme en transit. Nous, nous avons griffé l'histoire dès notre prise de possession des outils de communication, nous sommes devenus les « Bâtisseurs de la mémoire. » Ainsi s'exprimait l'auteur du « Gone du Chaâba », Azouz Begag, qui tout comme Brahim Benaïcha, Mehdi Charef, Yamina Benguigui, Rachida Krim ou Bourem Guerdjou sont entrain de bouleverser l'image de l'immigration, pleine de clichés et de stéréotypes et de relater l'histoire de leurs parents, leur luttes et leurs malheurs, exprimant des maux par le biais de mots afin de laisser une trace écrite.

Des écrivains issus de la seconde génération de l'immigration prennent la parole pour faire comprendre leur communauté, crier ses manques, dire ses aspirations, avouer ses rêves.

« La littérature Beur, aussi bien que tout ce qui pourrait relever d'un art beur (peinture, musique, cinéma), à mon avis, n'existe pas réellement. En parlant de productions littéraires ou artistiques Beurs, on entend un art spécifique qui ferait naître une lumière nouvelle au sein de la culture française.

leur m'apparaît principalement comme un art de contestation, je dirais même de classe, à l'intérieur d'une culture française ou européenne.

J'ai le sentiment, pour ma part que les Beurs font partie de ce que l'on pourrait nommer l'underground français et qu'à ce titre, ils ne sont pas porteurs d'une spécificité ou d'une sensibilité qui éclaireraient d'une manière radicalement autre l'espace culturel où ils vivent. »⁴

Nous nous interrogeons sur la considération de ce mouvement et nous nous demandons, si nous ne pouvons pas parler d'une nouvelle forme d'écriture.

A Propos de son roman, Mehdi Charef affirmait les propos suivants :

« Ce n'est pas un livre maghrébin ou français, c'est un livre immigré parce qu'un immigré, c'est toujours de nulle part, ça ne compte pas. Ce roman est une façon de laisser une petite trace de notre histoire. Notre empreinte dans l'histoire. Il faut que les jeunes en créent d'autres. Peu importe l'art qu'ils choisissent, littérature, peinture, théâtre ou chanson, pourvu que nous existions enfin dans la mémoire des cultures. »⁵

Les enfants des ghettos lèvent la tête ; ils ont appris à écrire, à filmer afin d'exister et d'exprimer le lourd mutisme de leurs parents. Tous témoignent de la vie de leurs familles, et parlent d'un pays qu'ils n'ont même pas connu. Ils ont occupé des places politiques, citons entre autres « Azouz Begag, Ministre délégué de l'égalité des chances. »

Ces hommes et ces femmes se sont faits connaître dans les domaines les plus divers : Médecine, recherche scientifique, culturel pour affirmer leur identité.

⁴ Djamet Lachmet. « Existe-t-il une littérature beur ? », in actualité de l'émigration, N : 80, Mars 1987.

⁵ Christiane. Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, édition Bordas francophonie, entreprise algérienne de presse, Poitiers, France, 1990.

à soulever d'autres questions, à savoir, comment la littérature et le cinéma peignent la société ?

Comment ces auteurs vont-ils la refléter et la transformer ?

(Le point de vue subjectif, l'idéologie, la conception des choses, la vision du monde)

Quelle est la relation qui existe entre le texte, l'image et la société ?

Comment ces deux langages sont-ils conditionnés par l'univers social ?

Pour répondre à toutes ces questions, il serait important dans le cadre de la première partie de s'interroger sur le parcours de ces auteurs dans les deux médiums et sur toutes ces productions romanesques et filmiques sur le thème de l'immigration. Afin de mettre en relief la spécificité de cette écriture et les contextes dans lesquelles ces productions ont été écrites

La situation des immigrés en France a constitué, durant ces dernières décennies, l'un des thèmes de prédilection pour les intellectuels, en particulier, les écrivains, cinéastes et autres créateurs issus de la communauté algérienne.

A quelques exceptions près, le cinéma n'a pas beaucoup traité du thème de l'immigration. Dans les premiers films réalisés durant les années 70, la priorité a été donnée aux aspects misérabilistes et aux questions politiques. Le thème de la vie de famille, et celui des enfants a longtemps été relégué au second plan. Ces films, réalisés avec des moyens rudimentaires, ont rarement été vus par le grand public. Depuis lors, les choses ont changé. Le film sur l'immigration commence à voir droit de cité. Il intéresse le public par ses qualités techniques et esthétiques, mais aussi par son contenu.

Il arrive parfois que des œuvres littéraires se fraient un chemin vers la notoriété. Tel fut le cas des œuvres littéraires d'Azouz Begag, Mehdi Charef et Brahim Benaïcha qui ont retenu l'attention de cinéastes préoccupés eux aussi par

Nous nous proposons donc de présenter le trajet et le parcours des auteurs, de mettre en évidence toute cette écriture relative à l'immigration ainsi que le contexte particulier de sa genèse.

Il nous semble en particulier qu'il est nécessaire, surtout pour le corpus étudié, d'envisager la dimension sociologique et culturelle du travail de l'adaptation et d'inscrire l'écriture, puis le filmage de chaque œuvre, dans son contexte historique, social et culturel spécifique.

(« L'adaptation n'est pas seulement une simple traduction terme à terme d'un langage à un autre vu que le texte littéraire et cinématographique sont des systèmes spécifiques ; elle n'est pas le sous-produit d'un roman mais une nouvelle œuvre à part entière, imposant un véritable travail de réécriture. C'est la création d'un nouveau texte qui possède sa propre épaisseur, son propre dynamisme et sa propre autonomie »).⁶

Nous pouvons parler de deux dimensions de l'adaptation : adapter, c'est changer de système sémiotique (cet aspect là est globalement bien vu) ; mais adapter, indépendamment de la question du médium, c'est aussi refaire dans un autre contexte l'histoire, se réappropriier l'histoire d'un autre, l'adapter à un autre contexte : cet aspect est assez fondamental dans le cas du Gône du chaaba, à cause de la distance temporelle entre les deux films et du fait que le réalisateur n'est pas un enfant de l'immigration maghrébine.

1.1.2- Trajet et parcours des auteurs

Mehdi Charef, écrivain, réalisateur et scénariste, né le 24 Octobre 1952 à Maghnia (Algérie), il arrive en France à l'âge de dix ans et vit dans des cités de transit et les bidonvilles de la région parisienne. Issu d'une famille d'ouvriers, il suit une formation de mécanicien et travaille à l'usine comme affuteur de 1970 à 1983. Il débute dans la réalisation grâce à Costa Gavras qui lui conseille de réaliser lui-même l'adaptation de son roman « Le thé au harem d'Archimède », remportant le César de la meilleure première œuvre, le prix Jean Vigo et le prix film jeunesse à Cannes. Dans ce film, Mehdi Charef s'est inspiré d'une expérience qu'il a lui-même vécue. Le cinéaste continue de traiter de l'immigration avec « Miss Mona » 1986.

Brahim Benaïcha, né en 1952 dans l'oasis de Guémar, au cœur du désert du sud-est algérien. Il rêvait du paradis que devait être la France, confronté en 1960 à la réalité du bidonville de Nanterre. C'est le témoignage d'un homme marqué par la misère mais aussi habité par le désert et la recherche d'un idéal.

D'origine algérienne, **Azouz Begag** est né en France dans la banlieue Lyonnaise. Titulaire d'un doctorat en économie de l'université Lyon II. Romancier, sociologue et politicien. Chercheur au CNRS et à la maison des sciences sociales et humaines de Lyon depuis 1980, il est spécialiste en socio-économie urbaine.

⁶ Jeanne Marie-Clerc, Monique Carcaud-Macaire : L'Adaptation cinématographique et littéraire, Klincksieck, Paris, 2004.

Il donne vingtaine de livres dont la plupart ont pour sujet les divers problèmes auxquels sont confrontés les jeunes d'origine maghrébine, entre tradition et modernité, deux cultures distinctes, pauvreté, racisme, chômage, autodestruction, désespoir.

Dans la plupart de ses romans, il prend la défense des beurs, valorise leur culture d'origine et leur propose des modèles positifs d'identité.

Azouz Beggag manifeste son intérêt pour la jeunesse en multipliant les rencontres avec les jeunes dans les écoles. L'auteur est sensible aux souffrances des enfants d'immigrés. La plupart de ses livres évoquent le sujet de l'immigration et les difficultés pour ces jeunes à intégrer dans la société française. Il met en évidence les difficultés pour les enfants d'immigrés à trouver leurs repères entre deux cultures différentes, ainsi, il s'est inspiré essentiellement de son vécu en tant que fils d'immigrés.

Bourlem Guerdjou est l'auteur de « Vivre au Paradis », un jeune français d'origine algérienne, âgé de 35 ans, né en 1965 à Asnières, en France, d'un père magasinier et d'une mère sans profession. B. Guerdjou a été comédien dans plusieurs films, téléfilms et pièces de théâtre (Le thé au harem d'archimède de Mehdi Charef, pause café, Julien Fontanes, Magistrat etc), en tant qu'auteur réalisateur, il a réalisé de nombreux courts-métrages : « Ring » (Cm, 1986), Set et Match (série de 50X40 secondes, 1988), « Djamilia Lifa, le rêve de grandir », « Une nuit à l'Opéra », « Couleurs d'enfants » et enfin « Un jour d'enfance » qu'il est venu présenter à Annaba en 1997 avant de se lancer dans les longs métrages. Son premier long métrage avait obtenu le prix de la première œuvre à Venise.

En 2004, il réalise « Zaïna cavalière de l'Atlas ».

Christophe Ruggia est d'origine pied-noir- Ruggia est né le 7 Janvier 1965. Il quitte la région parisienne à 8 ans pour s'installer en famille dans le sud

Après avoir obtenu son bac, il remonte à Paris où il étudie au conservatoire libre du cinéma français et crée à 23 ans une série de documentaires, consacrée aux enfants victimes de la guerre du Liban.

Le territoire privilégié de Ruggia est l'enfance, d'ailleurs, dans son premier court métrage « L'enfance égarée » en 1993, il retrace l'errance de deux enfants, confrontés à la violence des cités. Ce film fut récompensé dans de nombreux festivals, et lui permet de se lancer sur l'adaptation du roman autobiographique d'Azouz Begag « le gone du Chaâba ». Cinq ans après, il réalise « Les diables », une histoire d'enfance déracinée.

Selon Azouz Begag, créer, c'est partir d'une origine et reconstruire le monde, suivant sa propre vision. Dès lors, quand on est artiste issu de l'immigration, « il y a là une interpénétration de deux univers qui fabriquent et se nourrissent en même temps de mouvances, de dérives, de recherche de soi et replonger dans la mémoire de l'immigration parentale, ouvrir à nouveau son dossier classé pour la reconstituer et la dépasser, fait de l'acte d'écriture et de création un acte d'autocréation. »

Le thème principal de ces œuvres est centré sur la situation de l'autre dans la société française, une voix qui interpelle et revendique sa place dans cet espace.

Issus de milieux défavorisés, ces auteurs abondent dans les descriptions des réalités sordides et déprimantes qu'ils vivent de la même manière que le feraient les écrivains réalistes et naturalistes.

Ils mettent en scène les paysages moroses du quotidien mais focalisent leur attention sur l'univers sombre de leur existence quotidienne, mêlant à tout cela, l'humour, l'ironie et l'émotion. Productions à valeur documentaire, témoignages d'expériences vécues par une subjectivité le plus souvent blessée, traumatisée, impliquée ou engagée.

« Littérature, Cinéma et immigration », trois mondes divergents les uns des autres, les deux premiers sont distingués depuis leurs origines par le divertissement, l'évasion et le plaisir, le troisième relève de la misère et de la détresse. Nombreuses sont les questions qui se posent à nous, à savoir, comment les deux premiers peuvent-ils rendre compte du troisième ? et que peut-on dire sur cette littérature et cinématographie spécifiques ?

Politiquement marginalisé en France, le thème de l'immigration a très peu retenu l'attention. Ce n'est que vers les années 80 que le sujet commence à apparaître comme un enjeu politique dans le débat public français et plus particulièrement, à la veille d'échéances électorales. Ceci dit, les conditions de vie des émigrés en France ont toujours constitué le thème majeur des œuvres littéraires d'expression française. L'intérêt de l'étude de ces romans, récits, nouvelles et poésies qui, pour la plupart, décrivent le quotidien souvent difficile des immigrés en France, réside en ce qu'ils apportent une connaissance et une compréhension profondes du phénomène migratoire à travers les conditions de travail, de logement et de vie qui les singularisent au sein de la communauté française. Ces documents, qui reflètent un pan de notre histoire, sont souvent d'un grand intérêt même s'ils ne donnent, pour chacun d'entre eux, qu'une vision partielle, voire, partielle de la réalité sociale, selon la sensibilité de l'auteur et l'angle qu'il a choisi de privilégier.

Ces études, pour la plupart centrées autour du thème de l'immigration, sont en fait des témoignages sur la vie quotidienne des travailleurs. Ce sont des souffrances profondes endurées par les Africains qui sont mises en exergue par

la société qui ne les accepte pas et qui les traite en parias. »⁷

A travers sa trilogie « Le fils du pauvre », « La terre et le sang », « les chemins qui montent », Mouloud Feraoun retrace, quant à lui, l'histoire du mouvement migratoire kabyle. Malek Ouary donne à lire dans « Par les chemins de l'émigration » une petite anthologie de chants et poésies sur ce même thème. Jean Amrouche insiste, à travers ses recueils, sur le sentiment de l'exil et sur l'attachement à la terre natale.

Nous ne pouvons citer tous les auteurs et tous les écrits relatifs à l'émigration de maghrébins en France mais nous pouvons dire que la plupart de ces romanciers et essayistes évoquent les peines de l'exil, les souffrances, les humiliations mais aussi les espoirs.

Une vingtaine de romans français, publiés à partir de 1981, qui ont une caractéristique en commun : celle de signifier la culture de jeunes issus de l'immigration maghrébine en France, c'est-à-dire appartenant à la génération née de l'immigration massive (surtout algérienne) entre les années 1950 et 1970 et que les médias ont rassemblé sous la dénomination de « Beurs », nous parlons donc de roman « Beur » qui retrace la situation du jeune franco-maghrébin dans la société française.

Dans cette littérature centrée sur la génération issue de l'immigration maghrébine en France, un grand nombre de thèmes fréquents et récurrents revient, dévoilant une réalité sociale :

Etat de la première génération : (Séquelles laissées par l'exil, exploitation de la main d'œuvre, racisme, marginalité, errance, déculturation).

Les métamorphoses de la seconde génération : (acculturation, rejet de l'asservissement, contestation, engagement, enracinement dans la société française).

⁷ In cahiers Nord-Africains n 71, *Les algériens en France dans la littérature maghrébine*, édition E.S.N.A-6, rue Barye Paris XVIIe 1959, p16

sont soulevées :

Recherche identitaire, racine, mémoire et histoire.

La différence, l'altérité, l'étrangeté, le métissage racial et culturel, l'exotisme, la délinquance.

Les thèmes se sont imposés à cause de la place qu'ils tiennent dans la situation présente en France et du discours qu'ils motivent.

Parmi la jeune génération d'écrivains issus de l'immigration, citons entre autres Farida Belghoul, dans son roman « Georgette », évoque les déceptions et les frustrations d'un père immigré. A propos de ce roman, Charles Bonn affirme : « Le meilleur roman jusqu'ici de la deuxième génération est sans conteste « Georgette » de Farida Belghoul.

Certes, il est construit apparemment sur un schéma connu, celui d'un enfant entre deux légitimités, celle de la maîtresse d'école et celle du père immigré. Mais au lieu de décrire un espace social ou de démontrer une thèse, le roman joue avec ces discours attendus, pour les subvertir à travers l'imaginaire enfantin, et surtout la drôlerie tendre de l'auteur. Ici la narratrice- qui n'a pas de nom dans le roman- nous parle, à sa manière de son père. »⁸

« Ils disent que je suis une beurette », roman adapté de Soraya Nini qui s'inspire en fait de sa propre histoire, en mettant en scène le personnage central « Samira », française de parents algériens, égarée entre deux cultures, deux langues, deux interdits, tentant de se libérer de temps à autre afin de découvrir l'univers social qui l'entoure (fêtes, copains, traditions, modernité, le mariage forcé, la réputation, l'honneur de la famille, l'école), en ayant quelquefois recours aux mensonges pour éviter l'autorité du père et les châtiments corporels de Yacine, son frère. Samia et ses sœurs s'imposent, en se dressant contre cette misogynie, ce mépris des hommes à l'égard des femmes, Samia parvient à

Le biais de ses études qui vont lui permettre d'intégrer la société française et de devenir par conséquent, citoyenne à part entière.

Enfermement, violence, fugue, crise identitaire, racisme sont des thèmes récurrents dans leurs textes et qui illustrent le reflet d'un malaise et d'un microcosme social.

Mehdi Charef avec « Le thé au Harem d'Archi Ahmed », roman adapté ultérieurement au cinéma par son auteur. Mehdi Charef relate une série d'anecdotes où il est question de l'échec scolaire de Madjid et de la marginalité d'un groupe de maghrébins dans la société française. C'est à l'âge de huit ans que Mehdi Charef débarque en France en famille et découvre les banlieues et les conditions de vie difficiles des émigrés en France. Très vite, il éprouva le besoin de témoigner et se mit à écrire pour extérioriser son vécu, celui de sa famille et de ses compatriotes. Costa Gavras, intéressé par ce témoignage paru en librairie, se propose de le porter à l'écran avant de se raviser et d'en proposer la réalisation à l'auteur. Ce fut chose faite en 1985. L'autodidacte profite de l'occasion qui s'offre à lui comme une alternative et se lance dans la réalisation.

« Vivre au Paradis, d'une oasis à un bidonville » de Brahim Benaïcha, raconte l'histoire d'un adolescent qui, après avoir rêvé d'une France paradisiaque, se retrouve confronté, en 1960, à la réalité amère du bidonville de Nanterre, un espace sinistre et froid où règnent misère et souffrance. Ce roman fut également porté à l'écran par Bourlem Guerdjou.

« Le Gone du Chaâba » de Azouz Begag qui relate son enfance écartelée entre une Algérie qu'il n'a pas connue et la France, son pays natal, où il essaie difficilement de s'intégrer. Il y est né en effet, dans des baraquements de planches et de tôles, envahis de boue et de misère. En dépit des conditions

⁸ Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne, nouvelle approche*, le livre de poche, 1990.

loie de gros efforts pour acquérir le savoir et la connaissance.

Tout comme Mehdi Charef, Brahim Benaïcha et beaucoup d'autres, Azouz Begag s'est inspiré de son vécu et de ses propres sentiments d'enfant, balloté entre la culture d'origine et « que symbolisent le père et la famille » et la culture occidentale que propose l'institution scolaire. Ce sont toujours les vicissitudes de la vie, la misère, l'acculturation et les problèmes d'assimilation qui constituent la trame des récits qui se déroulent, la plupart du temps, dans les espaces urbains, à la périphérie des villes qui deviennent des facteurs d'exclusion pour les enfants issus de l'immigration.

« Les récits issus de l'immigration ont typiquement la forme d'un roman d'apprentissage. A mesure qu'il grandit, le protagoniste découvre et apprend à manier les codes de la société dans laquelle il vit. Ce processus d'apprentissage est doublement complexe pour les enfants d'immigrés, car il s'agit à bien des égards de désapprendre la langue et la culture qui leur ont été inculquées dans le foyer familial afin de maîtriser celle de la société dite d'accueil. Ce faisant, le protagoniste trace un itinéraire qui ressemble étroitement à celui d'un étudiant étranger face à une langue et à une civilisation dont il cherche à comprendre les clefs. Les erreurs et les triomphes du protagoniste peuvent permettre à un lecteur néophyte d'éviter certains malentendus et d'encaisser certaines leçons sans avoir à passer par la dure épreuve de l'expérience personnelle. »⁹ Ces espaces souffrent toujours de cet héritage sémantique de l'exclusion où s'allient désordre géographique et désordre social. Les conditions d'habitat à la limite du supportable dans l'univers des cités appelées aujourd'hui banlieues, renforcent la ségrégation sociale et l'exclusion. Cette exclusion est « portée profondément en soi, immensément, et depuis fort longtemps comme un ulcère », écrit Driss Chraïbi¹⁰.

⁹ Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne, nouvelle approche*, le livre de poche, 1990. P 19.

¹⁰ In cahier Nord-Africains, n71, Idem, p.13.

art entre les premiers écrits de la période coloniale et les travaux d'écrivains contemporains issus de l'immigration et qualifiés de « Beurs » qui s'efforcent de décrire l'espace interculturel et intercommunautaire où se côtoient tradition et modernité, espace d'origine et espace d'accueil.

Le point commun entre les écrivains de la période coloniale et les écrivains contemporains est la quête de l'identité. Toutefois, pour les écrivains issus de l'immigration, la question se pose d'une manière particulière. En effet, les écrivains de la période coloniale ont grandi et vécu en Algérie dans un environnement où leur communauté était majoritaire. De ce fait, baignant dans leur culture d'origine, ils n'ont pas subi (ou moins) l'acculturation due à la présence française. A contrario, les écrivains contemporains beurs se meuvent dans un environnement culturel étranger à celui de leurs parents ; ils risquent à tout moment de voir leur être culturel, ou du moins la part maghrébine de cet être, se dissoudre dans l'ensemble français. La fillette mise en scène par Farida Belghoul dans son roman « Georgette » considère son institutrice comme étant « Une cannibale qui me bouffe jusqu'à la moelle ». Dans son école de la banlieue parisienne, l'institutrice veut en effet lui inculquer une culture qui contredit celle dans laquelle elle baigne dans le milieu familial.

En dépit de (ou grâce à !) toutes ces difficultés identitaires et matérielles endurées par cette population, le roman beur est souvent marqué par un courant humoristique qui est relativement rare dans la littérature algérienne prise dans son ensemble. Caractérisé également par l'usage de l'autobiographie et un manque de travail proprement textuel. « La littérature en question est globalement nulle, » affirme notamment Farida Belghoul. « Cette écriture croit que la vie est un roman. En conséquence, elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales. »¹¹

Cette littérature se veut essentiellement didactique et tente d'expliquer diverses situations aux lecteurs tout en s'inscrivant dans un cadre politique et social, c'est

¹¹ Farida Belghoul, « témoigner d'une condition », Actualité de l'émigration, 11 Mars 1987.

e singulière dont l'objectif premier est de témoigner d'une existence, dénoncer certaines situations.

Qui dit dénoncer, sous-entend un malaise social que l'écrivain décrit, via la vie de ces beurs dans la banlieue sans proposer aucune solution. Pourquoi ? soit parce que c'est à chacun de la trouver, soit parce qu'il faudrait un réveil collectif qui ne pourrait se faire que par l'intermédiaire de l'école. Pourtant, nous avons constaté que dans cette institution, ces enfants ne sont pas pourvus des mêmes chances que les autres.

S'interroger sur la production filmique, revient à s'interroger sur le phénomène migratoire d'abord, sur les films et les cinéastes ensuite. Les pionniers du genre, Chaplin, avec « L'émigrant » (1917), Biberman, avec « Le sel de la terre » (1953), Kazan, avec « América, América » (1963) et « L'arrangement » (1969), malgré la qualité et le succès de leurs films, n'ont pas fait beaucoup d'émules. Même phénomène en France, où n'émergent que quelques films phares, « La vie des travailleurs italiens » (Grémillon, 1928), et « Toni » (Renoir, 1953), « Octobre à Paris » (Panigel, 1961). Rares étaient les productions qui osaient aborder de plein pied le thème de l'immigration et encore plus rares étaient les films qui ont su avec talent, humour et finesse, parler du sordide et du nauséux, comme a très bien su le faire Brusati, l'auteur du truculent et non moins sarcastique « Pain et Chocolat » (1973).

Tout comme les « arabes » de l'époque coloniale, les immigrés sont demeurés les grands absents des écrans. Il a fallu attendre la fin des années 60 pour voir enfin les cinéastes s'intéresser au thème. Autodidactes, sensibilisés par le vécu des immigrés, ou militants devenus cinéastes pour la circonstance, ces derniers appréhendaient le cinéma comme un moyen de lutte et d'action pour répondre aux urgences.

nt fleuri dans le sillage des grands mouvements de lutte ouvrières, citons entre autres « Les ajoncs » et « Les trois cousins » (1969) dans lesquels R. Vautier donnait un visage aux immigrés tout en dénonçant le racisme, « Mektoub », de A. Ghalem, (1970), le premier long métrage de fiction, dénonçant les conditions de vie en exil, « Les passagers » (1970) d'Annie Tresgot, ou l'itinéraire vers l'exil, « Etoile aux dents » et « Poulou le magnifique », (1971 et 1972) de D. Berkani, qui décrit la marginalité de l'émigration et « Les bicots nègres, vos voisins » (1973) de A. Hondo. Ce témoignage socio-politique, ironique et sarcastique sur les conditions cruelles de vie des immigrés a obtenu le « Tanit d'or » aux journées cinématographiques de Carthage. D'autres productions ont vu le jour durant cette même décennie. Citons « Nationalité immigrée » (1974), du mauritanien S. Sokhona, « Le bougnoul » (1975) de D. Moosman, et « L'autre France » (1975), de A. Ghalem qui revient sur les conditions de vie en foyer ghettos et sur les « négriers », œuvres confuses, maladroitement manichéennes ou agressives, ces premières productions, pleines de vie et d'émotions ont toutefois le mérite d'exister et d'ouvrir une brèche dans laquelle vont s'engouffrer d'autres cinéastes.

En Algérie, M. Chouikh aborde le problème de la quête identitaire dans son téléfilm « Les paumés », A. Bédjaoui dans son court métrage, « Le grand détour », décrit l'itinéraire des migrants. M. Ifticène s'attache aux enfants de l'émigration à travers « Le sang de l'exil », une production de la télévision, tout comme B. Bakhti qui réalisa « Le retour » (1975).

Ce n'est que beaucoup plus tard, que seront réalisés « Les oiseaux de l'été » de A. Bouguermouh, une incitation au retour vers la terre natale, « Voyage de Sélim », de Régina Martial (1978) qui dénonce la situation de la femme face au racisme.

A côté de ces premières œuvres, que l'on peut considérer comme avant-gardistes, qui répondaient à un besoin et à des urgences, d'autres productions traitaient en filigrane de l'immigration. M. Darch raconte dans « Elise ou la vraie vie » (1972), l'histoire déchirée d'un couple franco-algérien, durant la guerre. Y.

joie » (1974) et R. Hanin, dans « Train d'enfer » (1984), inspiré des thrillers américains, traitent de la violence raciste.

Dés le début des années 80, la nouvelle génération de réalisateurs qui a fait irruption, a bouleversé l'image habituelle de l'immigration, pleine de clichés et de stéréotypes. Les nouveaux cinéastes issus ou non de l'immigration, ont voulu raconter leurs propres histoires, leurs luttes, leurs espoirs et leurs malheurs. M. Zemmouri, revient sur la prime de l'incitation au retour avec « Prends dix mille balles et casse toi » (1981), A. Bahloul et M. Charef, réalisent « Le thé à la menthe » (1984), l'histoire d'une mère qui vient récupérer son fils en France et « Le thé au harem d'archi-Ahmed » (1985) premier film sur la petite délinquance en banlieue. Après avoir terminé « Cheb » (1987), en Algérie, qui décrit la perte de repères de jeunes issus de l'immigration, R. Bouchareb élargit son horizon et va tourner aux Etats Unis « Bâton Rouge » (1985) sur l'exil de jeunes « beurs ». Il nous faut enfin signaler que, parallèlement à ces productions, A. Arkadi réalise « Le grand pardon » (1981) et C. Berri, « Tchao Pantin » où l'immigration est omniprésente.

Après « Un amour à Paris » (1986), sorte de miroir aux alouettes, « Salut cousin » (1995), une comédie douce et amère, qui décrit la perte des repères chez les jeunes « beurs » et « L'autre monde » (2001), l'histoire d'une jeune fille d'immigrés, en quête de ses racines. M. Allouache se lance dans « Chouchou », un film dans lequel Gad El Maleh, campe le rôle d'un « travelo » maghrébin, homosexuel, qui se fait passer pour un exilé chilien fuyant la dictature pour se faire accepter en France.

A côté de l'ancienne génération, plusieurs cinéastes vont émerger au grand jour avec des œuvres chargées de sens : B. Guerdjou, « Vivre au Paradis » (1998) à partir du roman autobiographique de B. Benaïcha « Vivre au paradis, d'une oasis à un bidonville » ; C. Ruggia adapte le roman autobiographique « Le Gône du Chaâba » de A. Begag ; N. Moknèche, « Madame Osmane » ; K. Dridi, « Hors jeu » ; M. Chibane, « L'Hexagone » ; D. Bensalah, « Le ciel, les oiseaux et ta

, « Mémoires d'immigrés » (1998), film par lequel elle rend hommage à ses parents et à tous les immigrés et « In chøallah dimanche » (2001) qui traite des conséquences du regroupement familial sur les épouses et les enfants. R.A.Zaïmèche, « Wesh Wesh » (2002), prix Louis Delluc ; M. Djadjam « Frontière » (2002) et D. Belouad « França ya França » (2002).

Il est à constater que les enfants de la diaspora algérienne tiennent avant tout à rendre un hommage particulier aux immigrés de la première génération. Quelques-uns, cependant, changeront de cap par la suite en s'inscrivant de plus en plus dans un cinéma français à vocation internationale. M. Charef change de cap et réalise « Miss Mona » et « Marie Line ». R. Bouchareb réalise « Poussière d'empire », « Little Sénégal » et ensuite « Indigène ».

Nous dirons donc que l'immigration algérienne fut l'objet de nombreuses représentations cinématographiques. Des cinéastes tels qu'Ahmed Rachedi avec « Ali au pays des mirages », Ali Ghalem avec « Mektoub » ou Okacha Touita pour « Les sacrifiés », se sont penchés sur le sort fait à la première génération, celle du bâtiment et des usines et ont centré leur propos sur les affres du quotidien et les perspectives pour le moins problématiques d'un retour.

Les auto-proclamés « Beurs » viennent par la suite et apportent leurs propres témoignages au cinéma.

« En filmant de l'intérieur des groupes d'immigrés, Karim Dridi ou Malik Chibane fictionnalisent une base documentaire réaliste. « Pigalle » de K. Dridi plonge quelques noirs et beurs dans une pittoresque communauté de marginaux et « Bye-bye » de K. Dridi, 1995 mêle étude de mœurs et trame policière dans les milieux multiraciaux et interlopes du trafic de drogue à Marseille. En 1998, le premier long métrage de Bourlem Guerdjou délaisse ces explorations de l'état présent des choses pour faire un retour historique aux origines. Film dur et obstiné sur la première génération d'immigrés qui s'installent dans les bidonvilles de France alors que l'Algérie conquiert son indépendance, « Vivre au Paradis » s'attache en somme à ceux qui ont fait le (mauvais ?) choix de la

0-1962). Yamina Benguigui aborde quant à elle dans le beau mélodrame « InchAllah Dimanche » (2001) le sort des femmes algériennes transplantées en France à l'occasion de la loi du « regroupement familial » de 1973 et enfermées par leurs époux dans un isolement tragique qu'il faudra briser. Ainsi, les maghrébins sont présents à l'écran de la comédie au drame, du film de divertissement au cinéma d'auteur, des premiers rôles à la figuration. Mais les personnages incarnés sont plutôt fragiles. Certes, ils ne sont pas les seuls à connaître des difficultés de toutes sortes, à endurer la solitude, les petits boulots, les conditions de logement désastreuses, à ne pas assumer leur identité, toujours oubliés quand ils ne sont pas rejetés, transparents quand on ne les prend pas à parti. Indiscutablement, le cinéma ne les montre pas du côté des vainqueurs ou des gâtés par l'existence et s'ils sont toujours mis en scène avec chaleur sans misérabilisme, ils ne sauraient donner envie ni constituer des héros susceptibles de faire rêver le spectateur. Aussi les croise-t-on plutôt dans le jeune cinéma d'auteur dont la noirceur métaphysique et sociologique convient à leurs crises psychologiques.

Construire un film autour d'un personnage beur conduit donc le cinéaste à modifier sa pratique comme son esthétique car ce nouveau « héros » fait éclater les cadres du récit au même titre que les conventions psychologiques : autrement dit, il fait sa place à l'écran au lieu de la trouver, bousculant les modèles et pesant sur le devenir du cinéma. Avec audace Philippe Faucon filme de l'intérieur de la sphère privée d'une famille arabe dans une cité marseillaise l'existence au quotidien de Samia, beurette en classe de 3^e, adolescente aux allures de gamine mais prématurément mûrie par la dureté des rapports humains : « Ils ne nous aiment pas nous, mais ils aiment nos sœurs et ils ne choisissent que les plus belles ! » commentent deux jeunes maghrébins au passage d'un couple « mixte » formé par une très jolie arabe aux talons hauts et mini-jupe aguichantes accompagnée d'un jeune « français de souche ». Amère constatation émise avec l'autodérision crâne et triste souvent de mise chez les beurs les plus intégrés. Mais il y a aussi les autres, dominés par les pulsions archaïques des liens de sang.

ance et de rivalités ethniques, Samia le vit chez elle avec un père malade, un grand frère fou de dieu et surtout tyran de ménage, la sœur aînée fuyant la maison avec un français et les plus jeunes encore soumises à une mère qui panses les plaies mais accepte les violences machistes. Philippe Faucon souligne l'irréductible racisme ambiant (scène de l'arrêt de bus) mais dénonce tout autant les comportements d'un frère ignoble et de parents coupables qui sous prétexte de religion et de respect des traditions ravagent la jeunesse des filles en leur barrant tout accès au bonheur par l'amour. »¹²

Sur le mode comique, tragique ou intimiste, des cinéastes comme Yamina Benguigui avec son incontournable « Mémoires d'immigrés », Bourlem Guerdjou dans son film « Vivre au paradis » se partagent deux tendances : D'une part, placer le personnage de l'immigré dans une problématique de l'indécidable retour au pays natal, d'autre part, représenter une génération beur, qui ne se situe plus dans la résolution positive du dilemme départ-retour et qui recherche l'intégration.

Il nous a semblé intéressant de travailler sur le film documentaire de Yamina Benguigui (Mémoires d'immigrés), de nous interroger sur cette production féminine, l'univers imaginaire de l'auteur et les stratégies de dénonciation que le récit filmique déploie.

Certaines femmes ont investi le terrain de l'écriture, d'autres ont pénétré le monde du cinéma, elles assument leur nouveau statut de créatrice, défendent leurs racines et sont parvenues à préciser leur identité dans une société qui impose leur effacement.

Yamina Benguigui est née à Lille et a passé son enfance dans le nord de la France où ses parents kabyles, d'origine algérienne avaient émigré dans les années 50. On peut dire que c'est une histoire personnelle car la réalisatrice a vu

¹² René Prédal : *Le jeune cinéma Français*, édition Armand Colin Cinéma, Paris 2005. P. 138-139-140.

se rêver de rentrer au pays mais sont finalement restés en France comme des centaines de milliers d'autres.

Yamina Benguigui leur donne la parole, un visage, une identité, elle fouille les mémoires et après des décennies de silences, des hommes et des femmes retrouvent derrière les mots les souffrances enfouies, les humiliations accumulées, les espoirs anéantis.

Après « femmes d'Islam » réalisé en 1994 qui est une trilogie sur les femmes musulmanes de plusieurs pays du monde, elle recherche une histoire occultée, celle de l'immigration et de l'intégration maghrébines.

Identité, immigration, exil constituent ses thèmes de prédilection. Devenue réalisatrice pour témoigner, elle s'est investie dans l'écriture filmique pour décrire les frustrations, les blessures, elle parle de la solitude, des incompréhensions diverses et des violences, elle évoque également les barrières et les illusions.

Déracinement, déchirure et crise identitaire, violence, racisme, marginalité, xénophobie, tradition et modernité, espace d'origine et espace d'accueil, culture maghrébine et culture occidentale sont des thèmes récurrents dans son film, ils illustrent le reflet d'un malaise et d'un microcosme social.

Film de dénonciation qui s'inscrit dans un cadre politique et social ; écriture filmique, celle de l'errance, de l'entre deux qui dévoilent une certaine intimité, des situations spécifiques d'une enfance double où les langues et les cultures se croisent et s'affrontent d'où le sentiment d'un déchirement identitaire.

« Mémoires d'immigrés » raconte des histoires, les récits des premiers immigrés, l'arrivée des épouses et enfin le quotidien de la génération, née française qui porte en elle la volonté tenace de se réhabiliter une dignité afin de se restaurer.

« Que puis-je dire ? S'interroge Yamina benguigui. « Qu'avez-vous fait de mon père ? Qu'avez-vous fait de ma mère ?

parents pour qu'ils soient aussi muets ? Que leur avez-

vous dit pour qu'ils n'aient pas voulu nous enraceriner sur cette terre où nous sommes nés ?

Que sommes-nous aujourd'hui ? Des immigrés ? Non ! Des enfants d'immigrés ? Des français d'origine étrangère, Des musulmans ?

Yamina Benguigui montre la vie de ses compatriotes femmes, hommes pour comprendre le monde de l'immigration et le faire connaître à la jeune génération issue de l'immigration.

La réalisatrice déclare les propos suivants lors d'un entretien dans le journal Algérie magazine en Octobre 1999 :

« Il est important de revaloriser le passé et la mémoire, sinon il est impossible d'investir l'avenir. L'ignorance est dangereuse. Elle déforme l'immigration, réécrit l'histoire pour inventer des mythes et souvent se trompe de héros.

Ignorant généralement le déroulement de l'histoire de leurs pères, les jeunes issus de l'immigration ne possèdent aucune représentation en image du passé de leurs pères. Certains avaient honte de leurs parents qui portaient des tatouages ou des dents en or

Il faut déculpabiliser, décomplexer, réhabiliter nos pères et nos mères qui avaient peur d'être trop visibles.

Ma mémoire croise celle de mon père. Je exhume sa blessure. L'image des pères humiliés, blessés et dont l'honneur fut bafoué.

Ce film est là pour aider à comprendre. La mémoire est essentielle pour redonner aux enfants de l'immigration la dignité que leurs pères n'ont pas toujours eue. »

Combien de pères se sont usés dans les chantiers des édifices qui font aujourd'hui la gloire de la France ? Aujourd'hui ces immigrés fanés, vidés de toute substance, errent dans les rames de métro, dans les quartiers ghetto et aux alentours des gares. Ils sont présents et absents à la fois, mains tendues, yeux baissés.

La réalisatrice témoigne également des souffrances des femmes qui furent forcées plus tard à rejoindre les maris. En faisant parler ses femmes et ses

osé montrer leurs souffrances à leur progéniture,

yamina Benguigui amorce le dialogue avec sa propre histoire.

La caméra libère la parole, l'humiliation, la culpabilité d'avoir accepté la déshumanisation, les souffrances de l'exil, l'espoir. Elle leur donne également leur dignité.

La réalisatrice a bien choisi des éclairages, peaufiné sa bande-son, les séquences consacrées aux différents personnages qui racontent leurs histoires. La caméra enregistre leur témoignage mais les filme aussi dans la vie quotidienne.

Des images fixe ou ralenties s'attardent sur les gestes et les regards. Des plans très significatifs de la ville, des bidonvilles ou des cités.

Un angle de prise de vue, un mouvement de caméra, une profondeur de champ, une grosseur de plan, un éclairage, un ralenti, un accéléré ne sont pas de simples données techniques mais des caractéristiques qui participent au fondement du langage visuel, ces facteurs créent et conditionnent l'expressivité de l'image.

Tous ces codes pluriels et hétérogènes sont significatifs et peuvent revêtir diverses connotations. Le film dispose de codes et de langages extrêmement complexes et variés, capables de transcrire avec souplesse et précision non seulement les événements mais aussi les sentiments et les idées.

Le film documentaire de Yamina Benguigui excite la curiosité, suscite des sensations et des émotions intenses qui s'imposent à nous et captivent notre imaginaire, soulève des interrogations et aide donc à mieux comprendre des situations et des idées parfois complexes.

Mémoires d'immigrés est un voyage au cœur de l'immigration maghrébine, c'est un hymne au courage des femmes et un hommage aux pères exilés qui ont vécu d'atroces humiliations, vivant dans le silence qui, aujourd'hui est devenu extrêmement bruyant dans les têtes de la progéniture « beurs ».

et s'interroge, essaie de comprendre le drame de l'immigration et rapporte des faits et des dires afin que les souvenirs ne se perdent plus. Elle fait parler les principaux concernés et traite son sujet dans toute sa réalité, toute sa complexité et toute sa dimension d'humanité. Comme elle l'a fait pour « Femmes d'Islam », Yamina Benguigui est partie à la recherche de l'immigration maghrébine.

Elle a beaucoup écouté les femmes obligées de rejoindre leurs maris qui vivent l'enfermement en marge de la France, prisonnière d'un double rôle : maintenir les traditions et la religion dans l'idée fixe du retour et s'ouvrir au monde extérieur par l'intermédiaire des enfants. Et ce sont ces derniers qui empêcheront définitivement le projet du retour, ignorant tout du vécu de leurs parents, de l'émigration, de la lutte de libération nationale, du colonialisme. Elevés dans cette déchirure entre deux pays mais héritiers de deux cultures, malgré la douleur et en dépit de la souffrance, leur présence sur le sol français a transformé en immigration de peuplement ce qui n'était au départ qu'une immigration de travail. Ces enfants issus de l'immigration revendiquent leur appartenance à la société française.

Le dernier volet du film est consacré à cette jeune génération victime du racisme, du chômage, « du mal des banlieues », de la drogue, de la délinquance.

Contrairement aux pères qui se sont fait invisibles, les jeunes « beurs » envahissent l'espace, font irruption dans le domaine de la musique, de la littérature, du cinéma pour l'affirmation de soi. Ils se revendiquent de l'une et l'autre rive, tout en affichant fièrement leur francité.

Leur témoignage dans le documentaire est fondamental. Leur quête d'identité et de mémoire leur permettront de mieux s'enraciner sur le sol français, de mieux se battre et par voie de conséquence de réussir.

Chercher un dénominateur commun à toute la production maghrébine est un leurre, et cela pour au moins deux raisons : d'une part, il va de soi que l'œuvre de

e, chaque auteur ayant une origine sociale, une formation et des motivations spécifiques.

D'autre part, les films produits sporadiquement ne sont pas en nombre suffisant pour que nous puissions parler d'un mouvement ou d'une école, ayant ses propres particularités. Les traits distinctifs de ce cinéma se dessinent donc à partir de la diversité des imaginaires et de l'originalité des productions, mais sont aussi fonction des influences diverses, des pesanteurs sociales, des mentalités et du contexte politique et historique de chaque sphère géographique.

Plus engagés, plus audacieux et techniquement plus élaborés, les films de la nouvelle génération issue ou non de l'immigration, tentent de faire une critique radicale de la société et des institutions en place.

Une autre image de l'immigré et du cinéma de l'immigration est en train d'émerger. Les productions s'internationalisent et s'universalisent. Il serait donc intéressant de s'interroger sur cette nouvelle production.

a ?

Avant de répondre à cette incontournable question sur laquelle se greffent d'autres, non moins pertinentes, peut-être convient-il d'ouvrir une parenthèse sur la genèse des images mouvantes, quitte à rappeler un certain nombre d'évidences, et à raviver quelques souvenirs sur l'art en général, et le cinéma en particulier. Avant toute définition, une constatation s'impose : nul ne peut contester le fait que le cinéma a été un siècle durant le médium populaire qui a radicalement changé notre rapport au monde, notre rapport aux gens, mais surtout notre manière de penser et de vivre ensemble.

« En traduisant le réel à sa façon, en fabriquant un imaginaire, l'image a fini par fonder la mémoire collective dont nous sommes tous porteurs. Mais loin d'être de simples retranscriptions de la réalité, l'image fictionnelle est d'abord et avant tout témoignage d'un imaginaire à multiples facettes. L'analyse des films passe nécessairement par l'examen attentif du discours filmique et donc par l'étude des structures de signification qui contribuent à l'ancrage dans l'imaginaire collectif. »¹³

L'influence psychologique et morale profonde qu'il exerce sur la société n'est plus un secret pour personne. Miroir à multiples facettes, la machine onirique nous parle des autres, de nous, de ceux qui font des films mais aussi de ceux pour qui, ou contre qui, ces films sont faits. A travers son regard, le réalisateur propose une vision du monde, la sienne. Il confesse ses pensées, raconte sa vie et dévoile ses sentiments à travers le filtre de son imagination et de sa sensibilité.

Longtemps appréhendé avec une certaine condescendance, le hobby des frères Lumières a finalement acquis droit de cité.

¹³ Mohamed Bensalah, Image, imaginaire et colonisation en terre algérienne avant 1954, 8^{ème} festival du film amazigh, 12/13 Janvier 2008, p12.

Ennèse du cinéma, on se rend bien compte que sa préhistoire se découvre du côté des beaux arts, de l'architecture, de la sculpture, de la danse, de la musique et de la poésie, en fait de tous les arts qui l'ont précédé.

Nombreux sont les cinéastes qui n'ont pas hésité à puiser allègrement dans l'art pictural (la composition des formes, des cadrages, de la profondeur de champs), dans l'architecture (l'ordonnement des décors, des éclairages, des perspectives), ou encore dans l'art théâtral (l'organisation de l'espace et des jeux de lumière, la scénographie, la mise en scène) pour concevoir leurs films. L'action intégrante du cinéma présente un double aspect :

D'une part, les liens et les influences réciproques qui se manifestent fortement entre les arts traditionnels et les arts nouveaux.

D'autre part, le processus d'intégration qui tend à rapprocher et à unir tous ceux qui s'occupent de la création, c'est-à-dire les écrivains, les cinéastes, les artistes en général, sans oublier leurs publics, les interprètes, les critiques et tous les intermédiaires dont le rôle est loin d'être négligeable.

Le cinéma a trouvé dès ses origines dans le roman un nombre inépuisable de sujets. Un art nouveau était né, un nouveau langage était né. Mais il reste dépendant du livre.

Le roman a souvent servi de support à des adaptations filmées, mais ces deux moyens d'expression obéissent à des exigences techniques différents. La question qui se pose est celle du respect de l'œuvre littéraire lorsqu'elle est mise en images.

1.4 Narratologie et narrativité filmique :

La fonction principale du récit filmique est de raconter, de narrer. Ce dernier diffère des autres récits tels que : le conte, le mythe, l'épopée, le roman, la nouvelle, la bande dessinée, le roman photo vu qu'il est filmique.

Nous nous interrogeons sans cesse sur la singularité du récit filmique, ses traits propres afin de souligner la spécificité de sa narration, c'est pourquoi, nous nous intéresserons à ce monde diégétique, ses principes de fonctionnement, ses composantes ainsi que les stratégies d'énonciation que le récit filmique déploie.

Le récit filmique est un récit verbal mis en images et sons mais ce qui le distingue des autres médiums, c'est qu'il donne également à voir, grâce à l'image mouvante qui telle que la soulignée la sémiologie, constitue l'élément cinématographique de base, ce qui n'est pas le cas des autres matières de l'expression (la musique, le bruitage, le verbal ou encore les mentions écrites) qui ne sont que facultatives. Donc la fonction principale du cinéma est de montrer, de donner à voir ou à entendre. Jean Cocteau disait à ce titre : « Le film est une écriture en images. »

Le cinéma montre d'abord, raconte éventuellement ensuite, c'est le récit qui est subordonné à l'image et non l'inverse.

Ces images et ces sons sont agencés de façon à produire du récit. Il serait donc intéressant d'analyser en quoi le langage cinématographique est susceptible de produire de la narration.

Lorsque l'on aborde le cinéma, on a tendance à tout mélanger. Or, des distinctions s'imposent comme par exemple celles relatives au fait

filmique. La première distinction est celle établie par Gilbert-Cohen Séat en 1946 :

« Le film n'est qu'une petite partie du cinéma, car ce dernier constitue un vaste ensemble de faits dont certains interviennent avant le filmí d'autres après le filmí d'autres encore pendant le filmí »¹⁴

Le dictionnaire théorique et critique du cinéma reprend la distinction établie par Gilbert cohen-Séat entre « faits filmiques » et « faits cinématographiques » : « le fait filmique consiste à exprimer la vie, vie du monde ou de l'esprit, par un système déterminé de combinaison d'images (visuelles, sonores et verbales) ; alors que le propre du fait cinématographique serait de mettre en circulation dans des groupes humains un fond de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière.

Cette opposition entre « cinématographique » et « filmique » est reprise par Christian Metz (1970). Le « cinématographique » désigne d'abord tout ce qui est extérieur au film, en amont et en aval, sa fabrication technique, son système de production, son exploitation et sa réception par le public. Mais le cinématographique est aussi interne au film en tant que discours. Il désigne alors, au sein du film, ce qui est propre au langage du cinéma, ce qui est spécifique aux images photographiques mouvantes et sonores. Le cinématographique est ce qui permet d'approcher la spécificité de ce langage particulier. »¹⁵

Il est évident donc que la sémiologie du cinéma va s'établir du côté du fait filmique. Ainsi, nous pouvons résumer les propos de Gilbert- Cohen Séat de la façon suivante :

Le film n'est en fait qu'une petite partie du cinéma qui lui, comprend non seulement l'infrastructure économique de production, l'équipement, le financement et les appareillages, mais aussi le rituel social de la séance de

¹⁴ G. Cohen-Seat, Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, P-U-F, Paris, 1946.

¹⁵ J. Aumont, M. Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Nathan, Paris, 2004, P.32-33.

ception des images, les aspects liés à l'influence idéologique, aux réactions du spectateur, à la mythologie des stars ; ce qui nous importe dans le cadre de notre travail, c'est l'analyse du fonctionnement du discours iconique et sonore. Il s'agit, pour nous, de voir comment ces trois romans ont été repensés par la narratologie cinématographique.

Contrairement à la narratologie littéraire, la narratologie cinématographique fait l'objet d'un certain nombre d'interrogations, à savoir, est-il illégitime de parler d'énonciation pour le cinéma, alors que cette notion est linguistique ?

Si « narration » et « énonciation » sont deux notions opératoires pour l'analyse du discours écrit, ne seraient-elles pas d'un usage plus problématique pour l'examen du discours filmique ?

Ainsi, comment peut-on distinguer l'énonciation de la narration ?

Quels signes les démarquent ?

Où commencent et où finissent les marques énonciatives ?

Certains chercheurs pensent que la parenté est évidente entre énonciation et narration. « Christian Metz va jusqu'à assimiler les deux notions dans le cas du film narratif, « ne disposant plus alors de critères théoriques pour les distinguer » : « quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des voix dans un moyen d'expression qui ne porte pas son code en lui-même, la narration, sur la part de terrain qu'elle occupe, prend en charge tous les réglages discursifs, toute l'énonciation. D'ailleurs, quand on pense aux figures que chacun considère comme énonciatives, on s'aperçoit que le plus souvent elles sont aussi, et inséparablement, narratives : parleur diégétique, parleur non diégétique, voix-off ou voix-in, regard-caméra, musique motivée ou immotivée, hors-champ, etc.»¹⁶

La différence entre ces deux notions ne peut être décelée que dans les films non narratifs car la narration est absente mais l'énonciation est

¹⁶ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 186-187.

s'applique à tout type d'énoncé, ce qui n'est pas le cas de la narration vu qu'elle n'apparaît que dans les textes narratifs et où elle se confond avec l'énonciation.

Selon Jacques Aumont : « La narration filmique n'est pas confinée en un ou plusieurs lieux assignables du film, elle se faufile partout, dans le montage, les cadrages ; la narratologie étudie le récit dans le film, mais elle a du mal à appréhender le film entier comme récit. »¹⁷

La question du narrateur constitue elle également un objet d'analyse pour la narratologie filmique :

Qui parle dans le récit filmique ?

Qui raconte l'histoire ?

En reprenant la formulation de Roland Barthes, qui est « le donateur du récit » ? le réalisateur, le metteur en scène ?

Au cinéma, le problème de l'énonciation se pose de manière frontale. La structure narrative du récit filmique a fait l'objet d'études approfondies. Les analystes ont mis en relief certains traits relatifs à la cohérence logique du récit filmique.

Pour traiter de la narration filmique, F. Jost use d'une métaphore spatiale et distingue entre un « en deçà » et un « au delà » filmiques qui correspondent respectivement au voir (le regard, l'œil de la caméra) et au raconter. Il y aurait d'un côté un « en deçà » de la narration qui est le signifiant filmique, en l'occurrence, les images qui captent la réalité, et de l'autre, un « au delà » qui est la transparence.¹⁸

Si au cinéma, les images peuvent valoir pour des mots, leur statut n'est néanmoins pas celui des mots ; il leur est inféodé en quelque sorte. L'image ne peut jamais dire. Elle peut montrer. Ce qui fait croire que l'étude de la narration est confondue avec celle du point de vue.

¹⁷ A. Gardies, *Le récit filmique*, coll Contours littéraires, Hachette, Paris, 2003, P.131.

¹⁸ F. Jost, *Narration (s); en deçà et au delà*, communication, n 38, Paris, Seuil, 1983, P.192-212.

La question du « point de vue » est l'une des questions les plus classiques de la narratologie. Le point de vue est un point localisé dans l'espace. Il est celui de la caméra et de la mise en scène qui est à l'origine du « voir ».

« Au cinéma, l'expression point de vue peut être entendue de trois façons :

- point de vue au sens strictement visuel : D'où voit-on ce que l'on voit ? d'où est prise l'image ? où la caméra est-elle placée ?
- point de vue au sens narratif : Qui raconte l'histoire ? du point de vue de qui l'histoire est-elle racontée ? ce point de vue est-il repérable ou non ?
- point de vue au sens idéologique : quel est le point de vue (l'opinion, le « regard » du film (de l'auteur) sur les personnages, l'histoire racontée, comment se manifeste-t-il ? »¹⁹

Cependant, comment peut-on montrer et raconter à la fois ?

Ou comment peut-on passer de la « monstration » à la narration ?

Montrer au cinéma, c'est d'abord, donner à voir des images et des sons, c'est-à-dire, des signes iconiques qui sont susceptibles de s'organiser en un discours qui raconte.

Le dictionnaire théorique et critique du cinéma définit la monstration ainsi :

« Désigne littéralement le fait de montrer. Ce néologisme a été proposé par des narratologues (Gaudreault, repris par Gardies et Jost) en opposition à « narration ».

Cette opposition est inspirée de l'opposition platonicienne entre mimesis et diegesis ; la monstration est le premier degré de l'instance narrative, celui qui consiste à représenter une action en actes, par le biais de personnages incarnés par des acteurs. Gardies pense qu'elle est « l'acte fondateur sans lequel la narration filmique n'aurait pas d'existence ».

plus largement le « mode d'attraction monstrative »- c'est-à-dire la forme primitive de représentation, souvent filmée en un seul plan-tableau et enregistrant un numéro spectaculaire sans vrai prolongement narratif- au « mode d'intégration narrative. »²⁰

Pour F. Jost, la narration filmique n'est définissable qu'à partir du moment où l'on sépare le raconter du voir, puis le voir du savoir. Ce qui nous amène souvent à nous poser les questions suivantes :

Qui voit ?

Pour transmettre quel savoir ?

Et comment ?

Ainsi raconter au cinéma, c'est dans un premier temps montrer, donner à voir, même si l'acte de narration ne se limite pas à cela car tout en montrant et en donnant à voir, le film dispense du savoir.

Il existe deux types de focalisation du récit filmique : l'une physique et optique, liée à la formation de l'image, l'autre, telle que l'a défini Genette, dépendant des stratégies narratives. Des spécialistes du cinéma donnent à la première le nom de « localisation » vu qu'elle dépend au moment du tournage de la place occupée par la caméra, quant à la seconde, elle sera appelée « monstration » car le film distribue et agence ce qu'il nous donne à voir. Il est à constater une similitude entre ce qui est appelé « monstration » et ce que F. Jost nomme l'ocularisation.

« Le terme de focalisation a été repris dans l'étude du récit au cinéma, sans doute en raison de son origine relevant de l'optique. De nombreuses adaptations de la classification genettienne ont été proposées par les narratologues du cinéma (Jost, Ropars, Gaudreault, Gardies, Vernet, etc). Toutefois, chez Genette, la focalisation est un mode narratif, qui concerne à la fois ce que dit le narrateur et ce que sait le personnage. Au cinéma, ce dire et ce savoir se compliquent du voir du personnage. De plus, le dire du narrateur

¹⁹ Vanoye Francis ; Goliot Lété Anne, Précis d'analyse filmique, Paris, Nathan, Université, 1993, p.40.

²⁰ J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2004, p.133.

t plus complexe au cinéma car il mobilise à la fois plusieurs niveaux informatifs : l'image, la parole, le montage. D'où la tentation récurrente de compléter la typologie genettienne (notamment chez Jost, avec le concept d'ocularisation). »²¹

« Pour rendre compte de la complexité des relations entre savoir et voir dans un récit filmique, François Jost a proposé d'adapter la terminologie de Gérard Genette en ajoutant la notion d'ocularisation à celle de focalisation. Cette dernière met en jeu les savoirs relatifs du personnage, du narrateur et du destinataire ; l'ocularisation met en jeu ce que voit la caméra, en le rapportant à ce que peut voir (ou non) un personnage. »²²

Ainsi, nous sommes menés à l'interrogation suivante : A partir de quel regard le monde diégétique, ses objets et ses événements, sont-ils vus ?

Dans le récit filmique, il existe deux types de monstration :

La monstration interne : Nous parlerons dans ce cas là d'un regard intérieur, le spectateur voit ce que voit le personnage. Il s'agit là de partager les perceptions du héros, c'est le principe de la caméra subjective. Citons à titre d'exemple dans le film « Le Gone du Chaâba », la scène durant laquelle les femmes se disputent autour du lavoir. Dans un premier plan, Omar regarde la dispute. Au plan suivant, la caméra occupe la place d'Omar et ce qu'elle montre est censé correspondre à ce qu'il voit. Tout se passe comme si nous étions à l'intérieur de ce monde diégétique, observant la bagarre avec les yeux de l'enfant.

La monstration externe : Le regard est extérieur à la diégèse. Nous distinguons en l'occurrence deux catégories de monstration, celle où l'acte d'énonciation est marqué et celle où il est masqué.

La première nous permet de voir tous les objets qui entourent le monde diégétique, d'être en situation de savoir maximum grâce aux différentes techniques, le choix des angles de prise de vues, les mouvements d'appareil, le

²¹ Ibid, p.84.

²² Ibid, p.145.

seconde quant à elle engendre un sentiment de frustration vu que le spectateur ne peut pas voir ce que voit l'acteur. Il se trouve en véritable situation d'extériorité.

Dans le film « Vivre au Paradis », dès son arrivée, la famille de Lakhdar, traversant Paris en taxi est émerveillée quant à sa beauté mais rien ne nous est montré de ce qu'elle voit : le spectacle de la capitale illuminée nous est interdit.

Ce qui paraît faire défaut à la narration filmique, c'est la narration. En effet, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique de Genette, à priori ne pose pas problème dans les théories narratologiques filmiques connues ; mais il en va tout autrement du narrateur extradiégétique-homodiégétique, que la plupart des narratologues ont déclaré impossible à incarner au cinéma, et plus particulièrement, dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires à la première personne, souvent fidèles à l'œuvre romanesque au point de ne transposer les éléments formels.

C'est le point de vue interne qui domine dans les œuvres sur lesquelles nous travaillons. Le lecteur découvre les événements, les personnages et les lieux à travers le point de vue limité d'un personnage. Le romancier refuse de dire plus et ne livre à son lecteur que ce connaît et voit son personnage.

L'intérêt de cette technique, l'équivalent de la caméra subjective au cinéma, est principalement de faire percevoir les faits à travers le filtre déformant de la conscience et des émotions du personnage. Du coup, la description porte l'empreinte de la subjectivité de celui-ci.

L'activité narrative, en tant que code spécifique de raconter et de représenter, est fondamentale dans l'élaboration du sens et de la représentation. Elle se fonde sur les matériaux du texte et sur l'articulation des signifiants entre eux. Parmi l'ensemble des formes discursives existantes, la narration est centrale. R. Barthes est parmi les auteurs qui ont révolutionné les conceptions du récit dans les années

encé l'analyse cinématographique. Selon lui, le récit comporte trois paliers de description qui obéissent à une logique intégrative : « les fonctions, les actions et la narration. »²³

Nous ferons un usage instrumental de ces trois paliers de description comme point de départ pour amorcer la réflexion et analyser le récit filmique.

Après Roland Barthes, d'autres chercheurs ont tenté d'identifier les variables qui déterminent et marquent le déroulement logico-chronologique dans le récit cinématographique qu'ils ont nommé « logico diégétique » et défini comme étant la séquence narrative déduite logiquement et non seulement chronologiquement de la séquence qui précède. La référence logique s'appuie sur les données diégétiques, c'est-à-dire sur l'univers fictionnel suggéré par le film.

Selon Souriau, les « faits diégétiques » sont ceux qui sont relatifs à l'histoire représentée à l'écran, relatifs à la présentation en projection devant des spectateurs.

« Est diégétique tout ce qui est censé se passer selon la fiction que présente le film, tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. Souriau donne l'exemple de deux décors de studio qui peuvent être contigus et être diégétiquement (dans la logique supposée de l'histoire que raconte le film) distants de plusieurs kilomètres.

Metz et ses élèves (Percheron, Vernet, etc.) reprennent la définition de Souriau :

La diégèse est conçue comme le signifié lointain du film pris en bloc (ce qu'il raconte et tout ce que cela suppose) ; l'instance diégétique est le signifié du récit. La diégèse, c'est « l'instance représentée du film, c'est à dire, l'ensemble de la dénotation filmique : le récit lui-même, mais aussi le temps et l'espace fictionnels impliqués dans et à travers ce récit, et par là les personnages, les paysages, les événements et autres éléments narratifs, pour autant qu'ils sont considérés en leur état dénoté. L'intérêt de cette acception filmologique est

²³ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans « l'analyse structurale du récit », communication, n :8, Paris, Seuil, 1981, p.12.

histoire racontée et d'univers fictionnel, l'idée de représentation et de logique supposée par cet univers représenté. Le propre du cinéma, c'est en effet que le spectateur construit un pseudo-monde auquel il participe et s'identifie, celui de la diégèse. »²⁴

C. Metz soutient fermement que l'énonciation traverse de part en part le film. L'énonciation n'ayant pas de signe fixe, il est possible néanmoins de montrer l'emploi énonciatif local de ces signes.

L'énonciation filmique est impersonnelle. « La réversibilité du « je » est impossible au cinéma car elle commente ou réfléchit son propre énoncé. »²⁵ (Pour ce dernier, il y a toujours énonciation, y compris dans le film narratif.)

L'exemple le plus significatif de l'entremêlement est donné par M. Lagny et al. Lorsqu'ils définissent les marques formelles de l'énonciation par : « les déplacements particuliers de la caméra ou les effets spécifiques du cadrage et du montage mobilisent une intervention autonome du discours filmique. » Mais ils ajoutent que « dans de nombreux cas, certes le pointage formel entre en redondance avec un savoir déjà largement communiqué par la diégèse : accentuation musicale sur un mouvement dramatique, isolement d'un visage à l'expression déjà lue dans le dialogue. »²⁶

Le projet de Francis Vanoye était résolument comparatiste, comme son titre l'indique « Récit écrit, récit filmique ». Il s'appuyait sur les hypothèses de Vladimir Propp et de Claude Bremond. Celles-ci envisagent la structure d'une histoire comme relativement indépendante des techniques qui la prennent en charge, qu'il s'agisse d'un roman, d'un film ou d'une pièce de théâtre.

Francis Vanoye était le précurseur qui essayait d'apporter du nouveau et d'avancer à grand pas dans le vaste domaine de la narratologie cinématographique, domaine qui est encore largement inexploité et inexploré.

²⁴ Jacques Aumont ; Michel Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Nathan, Paris, 2004, p.52.

²⁵ Ch. Metz, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Paris, Meridiens, Klincksieck, 1991, P. 211.

²⁶ M. Lagny et Al, Le récit saisi par le film, Hors-cadée, n : 2, 1984.

niveau narratif et les différents aspects du récit au cinéma, la théorie cinématographique s'est essentiellement inspirée des travaux de G. Genette sur le récit littéraire.

La sémiologie cinématographique s'est intéressée dès ses débuts au narratif. Il s'agit de comprendre en quel sens on pouvait parler de « Langage Cinématographique », les interrogations sur le matériau iconique et sonore ont toujours été intimement associées aux questions du récit.

Christian Metz se posait souvent des questions, à savoir, « comment le cinéma signifie-t-il les successions, les précessions, les hiatus temporels, la causalité, les liens adversatifs, la proximité ou l'éloignement spatial, etc, autant de questions centrales pour la sémiologie du cinéma. Comment exprimer des relations adversatives (qui marquent une opposition, comme le fait dans la langue la conjonction de coordination mais). »

Nous constatons par cette citation, que sont intriquées des réflexions touchant au langage et des réflexions plus proprement narratives, notamment la temporalité.²⁷

Les questions relatives à la narratologie ont pris beaucoup d'importance ces dernières années dans le champ du cinéma. Nombreux sont les spécialistes qui se sont intéressés aux problèmes liés à la définition du film comme récit.

La narratologie filmique a porté sur des notions aussi fondamentales pour elle que celles de « récit » et de « narrateur ». Elle s'est intéressée plus particulièrement à la question de « focalisation », question qui intéresse les narratologues tous azimuts, les problèmes relatifs à la focalisation ont pris une place plus importante que ceux liés à la narration proprement dite.

Qui voit, qui parle dans un film ? Question à laquelle nous tenterons de répondre, ce qui nous amènera constamment du littéraire au filmique.

La narratologie filmique s'est inspirée de la théorie « mère », la narratologie littéraire et l'une de ses hypothèses de recherche portait sur la question du « narrateur ».

Le récit textuel joue souvent son rôle de manière explicite. C'est probablement ce qui explique l'existence d'un certain dénominateur commun dans les nombreuses définitions que nous pouvons trouver dans les ouvrages de narratologie, des activités, rôles et fonctions du narrateur scriptural.

Dans le récit scriptural, entre le narrateur et l'auteur existent quelques instances intermédiaires. La question du narrateur filmique n'a pas été soulevée de manière claire et nette.

Les écrits de Jean Mitry et de Christian Metz font souvent référence aux divers problèmes du récit filmique mais le véritable précurseur de la narratologie filmique reste probablement Albert Laffay, avec son ouvrage publié au début des années soixante : « Logique du cinéma ». C'est dans un chapitre intitulé « Le récit, le monde et le cinéma » que Laffay émet le premier principe fondateur de la discipline :

« Tout film s'ordonne autour d'un foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran. »²⁸

C'est aussi Laffay qui a proposé, dans le même ouvrage, cette vieille mais magnifique expression de « grand imagier » pour caractériser cette instance, appelée, « le narrateur filmique ».

Ce grand imagier ne serait-il pas au cinéma l'équivalent du narrateur scriptural.

Quelles sont les rapports qu'entretiennent entre eux le narrateur verbal et le grand imagier du récit filmique ? Le grand imagier est-il l'équivalent filmique du supposé « auteur implicite » du récit scriptural ?

²⁷ Metz.Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968.

²⁸ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p80.

il n'y a pas de narration lorsque l'histoire est représentée. Ce refus de concevoir le film comme un récit a paradoxalement déclenché un intérêt foisonnant pour l'étude du récit cinématographique.

La narratologie cinématographique serait en quelque sorte, la réponse à une provocation. L'élève s'approprie les armes du maître et tente de les transformer à son profit.

1.4.1 La construction et la logique du récit :

Raconter, c'est rapporter une succession d'événements réels ou fictifs qui constituent une histoire. Cependant, il y a de très nombreuses façons d'agencer cette succession : on peut aborder l'ordre chronologique, commencer par la fin, effectuer des retours en arrière (Flash back au cinéma). La manière d'organiser et de présenter la succession des faits, c'est la narration. Nous distinguerons donc l'histoire (le contenu du récit : les événements et les liens qui les unissent) et l'ordre choisi pour la rapporter, la narration. Au cinéma, l'équivalent de la narration est le montage, c'est-à-dire, le choix et l'organisation des plans d'un film. Un récit est donc constitué d'une histoire et d'une narration.

Le récit se présente comme une suite d'actions accomplies par des personnages : l'histoire. Et toute histoire décrit une transformation, le passage d'un état initial à un état final, constitue le dénouement de l'histoire. Cette transformation peut-être physique, matérielle, morale, concerner un individu ou un groupe

Toute histoire racontée peut ainsi être ramenée au schéma suivant :

Un état initial, une force transformatrice qui modifie les projets et le destin des personnages, une situation de déséquilibre qui découle de cette transformation, un ou plusieurs éléments qui visent à rétablir l'équilibre en triomphant des obstacles, et préparant un état final.

1.4.2 L'organisation de la narration (Le découpage de la narration):

Le romancier ou le cinéaste bouleversent souvent la continuité chronologique pour explorer d'autres façons d'organiser la narration. Emprunté au cinéma, le terme « découpage » s'applique aussi au roman. En découpant son récit en parties, chapitres, paragraphes, le romancier impose un rythme en même temps qu'il ménage certains effets dramatiques : un chapitre placé au centre du livre est ainsi mis en valeur ; un chapitre peut encore faire écho à un autre chapitre. L'inégalité des chapitres en termes de pages correspond à une volonté de l'auteur : ralentir ou accélérer le rythme du récit. Les blancs typographiques eux-mêmes relèvent du découpage.

Dans les deux œuvres que nous étudions « Le Gone du Chaâba », « Le Thé au Harem d'Archi-Ahmed », nous avons affaire à une narration linéaire, qui suit l'ordre chronologique, ceux sont également deux récits autobiographiques qui adoptent la narration rétrospective, construite sur un retour en arrière.

Chronologique ou rétrospectif, l'ordre narratif est brisé :

- par les retours en arrière qui, souvent comprennent plusieurs pages, ayant pour objet d'expliquer des situations. (Cas du roman et du film « Vivre au Paradis »)
- Par les anticipations du narrateur.

Le récit est également construit sur l'alternance des séquences narratives, le narrateur effectue de constants allers et retours entre le présent et le passé, nous parlerons dans ce cas d'une narration alternée.

Cependant, dans l'œuvre « Vivre au paradis », il nous semble que le récit se dédouble et abrite un deuxième, voire, plusieurs autres récits. Il s'agit là bien évidemment du procédé de la « mise en abyme » ou récit dans le récit.

Il est à constater une certaine variation dans le rythme de la narration :

Le romancier ne peut pas tout raconter ; il s'attarde sur certaines scènes, va plus vite sur d'autres, passe sous silence des périodes plus ou moins longues de la vie de ses personnages : ces « blancs » narratifs, ce sont les ellipses.

Autre élément de variation, le sommaire résume les faits en quelques lignes. Ellipses et sommaires produisent des effets variés : accélération du récit, passage du temps

« Nous employons couramment le mot (français) « récit » sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion. »²⁹

Qu'entendons-nous par récit filmique ?

Il convient en effet de se demander à partir de quel moment il peut-être question, au cinéma de récit. Tous les films, quels qu'ils soient, sont-ils narratifs ? Au cinéma, qu'est-ce qui fait, proprement récit ? Le cinéma est-il d'emblée narratif ? Si tel est le cas, quelles sont les conditions de son existence ?

Le narratif doit-il, au cinéma, être cantonné dans un genre ?

Où commence et où s'arrête le récit au cinéma ?

Certains théoriciens ont tenté de répondre à la question de savoir qu'est-ce qu'un récit ?

Genette a tendance à vouloir préserver l'appellation « récit » au seul texte livré par un narrateur qui s'adresse par le biais de la langue parlée ou écrite à des narrataires.

²⁹ Gérard Genette, *Figure III*, p 71.

considérée comme apte à livrer effectivement un récit.

La pièce de théâtre et le film ne font pas récit, ils montrent. Todorov écrit : « dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux(í) ; il n'ya pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages ». ³⁰

Nous ne parlons pas de narration mais de représentation. L'une des questions les plus fondamentales de la narratologie a trait aux « modes du récit » et concerne donc la façon dont le narrateur nous présente ou nous expose l'histoire.

C'est de cette préoccupation que sont nés des couples notionnels aussi connus et aussi utiles que ceux qui opposent la mimésis à la diégésis, le *showing* au *telling*, la représentation à la narration.

L'un des traits remarquables du film narratif fictionnel tient à la cohérence du monde diégétique qu'il construit : C'est à Etienne Souriau (1953) que l'on doit la reprise du terme « diégèse », hérité de la rhétorique antique, auquel il donne un sens nouveau :

« Tout ce qui appartient dans l'intelligibilité de l'histoire, au monde supposé ou proposé par la fiction du film.

« Histoire », « récit », « narration » se retrouvent mais ne se confondent pas. Le propre de la diégèse est de se constituer un monde singulier, ayant ses propres lois et peuplé d'objets humains, le plus souvent à l'image du monde réel. Il s'agit d'un univers que construit imaginativement le spectateur à partir des propositions et suggestions du film. » ³¹

Le premier de ces couples remonte à Platon et à Aristote qui sont en quelque sorte les précurseurs de la narratologie. Nous avons choisi dans le cadre de notre travail d'appliquer l'approche narratologique (ou interne), qui a deux grandes caractéristiques. La première consiste à s'intéresser aux récits en tant qu'objets

³⁰ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in communications n°8, p.144

³¹ André Gardie, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 2004, p43.

êmes, figés, en faisant abstraction des circonstances de leur production et de leur réception. La seconde caractéristique réside dans le postulat que, au-delà de leur diversité apparente, les récits présentent des formes de base et des principes de composition communs. Ce sont ces formes et ces principes qui constituent les instruments d'analyse des différents récits que l'on peut rencontrer. Les principes essentiels de l'analyse interne des récits réside en ce que l'accent doit être porté sur le texte, considéré comme un objet suffisant, ultime et unique, un matériau verbal autonome.

Nous nous intéressons essentiellement à l'organisation du récit et comment il fonctionne.

La fiction désigne l'univers mis en scène par le texte : l'histoire, les personnages, l'espace-temps. Elle se construit progressivement au fil du texte et de sa lecture. Toute histoire est composée d'états et d'actions, nous nous posons des questions sur son organisation interne.

Roland Barthes s'est interrogé sur l'importance des actions au sein de l'histoire. Dans cette optique, il a proposé d'établir une distinction entre les fonctions cardinales (ou noyaux), elles sont primordiales et cruciales pour le déroulement de l'histoire et le devenir des personnages.

Nous prenons comme exemple : l'immigration, les conditions de vie en France, la crise identitaire, l'intégration/la désintégration. Ces situations peuvent être considérées comme étant les noyaux des trois récits et que nous ne pouvons en aucun cas supprimer ou déplacer.

Les fonctions complétives appelées « Catalyses » remplissent des rôles secondaires et nombreuses sont les fonctions secondaires dans les trois œuvres qui ne sont pas très importantes dans le déroulement du récit.

analyser essentiellement la structure globale du texte. Le narratologue soviétique Vladimir Propp a été le pionnier dans ses travaux à travers « la morphologie du conte » et « les trente et une fonctions ».

Certains chercheurs comme Adam, Greimas ont travaillé sur l'intrigue mais en appliquant un modèle plus simple.

Les récits romanesques et filmiques sur lesquels nous travaillons se caractérisent et comme tout récit d'ailleurs, de la transformation d'un état initial en un autre état final.

Le contact fréquent avec la littérature et tout ce qu'elle lui propose comme sujets ou histoires, souligne la caractéristique dominante du récit filmique qui a pour objectif de raconter.

Il diffère des autres récits « conte, mythe, épopée » vu qu'il est filmique, c'est pour cela qu'il y a une certaine appréhension dans l'analyse filmique, nombreux sont les chercheurs qui se sont posés la question : « récit et filmique doivent-ils être traités également ou convient-il de privilégier l'un des deux ? »³²

³² André Gardie, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 2004, p8.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Chapitre 2 : Éléments constitutifs du roman et du film

que à l'acteur du film :

Parmi tous les éléments qui composent le monde diégétique, le personnage, qui est une pure construction de l'esprit, occupe une place prépondérante. En tant qu'actant, il fait avancer l'action, présenté par Greimas non comme « un être » mais comme « un participant », cette figure agissante suit un parcours initiatique, des déplacements continuels, et des transformations dans divers cadres spatio-temporels tout au long du récit.

Greimas, Barthes, Hamon définissait le personnage comme « un être de papier », strictement réductible aux signes textuels. Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute complétaient ces propos, en affirmant qu'il est « un tissu de mots, un vivant sans entrailles. »³³

Ph. Hamon propose de l'analyser comme un signe fonctionnant au sein d'un système textuel qu'est le récit.

« Morphème « vide » à l'origine (il n'a de sens, il n'a de référence que contextuelle), il ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent. »³⁴

Alors que dans le roman, le personnage est présenté sous forme de trace typographique, « un être de papier », suivant l'expression de Ph. Hamon, un « morphème vide », une simple étiquette, que la suite du texte devra étoffer. Dans le film, il se présente sous forme d'images et de sons, il est « un être iconique », un signe « plein ».

Le personnage est porteur de multiples significations, son image varie d'une séquence à l'autre : pris sous tous les angles : plan général, gros plan, plan rapproché, de dos, de face, de profil, sa voix occupe également une place colossale, de par son accent, son élocution, son débit verbal, en fait, elle dit beaucoup sur lui. Ainsi, images et sons contribuent à le construire en quelque sorte.

³³ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, P-U-F, 1998, P. 15.

Il est intéressant de parler de la structure d'un récit littéraire ou d'un récit filmique, en faisant abstraction de celui qui est le support de l'action, nous ne pouvons guère nous passer du personnage car il constitue l'organisateur du récit, le fil conducteur, la colonne vertébrale de l'œuvre.

Le personnage n'est pas seulement analysé comme un signe saisi au sein du système textuel, ayant une face signifiante, une valeur et un fonctionnement narratif, d'autres approches psychanalytiques, psychocritiques, socio-historiques, sociocritiques³⁴ sont toutes aussi envisageables.

Il paraît évident que notre vision d'un personnage dépend d'abord de la façon dont il nous est présenté par le texte.

Dans « Vivre au Paradis », Lakhdar interprète le rôle de l'individu solitaire, égoïste, refusant de participer à la collecte de fonds du FLN, désirent atteindre ses buts sur le dos de ses frères, Lakhdar abandonne peu à peu les siens et s'isole dans son désir d'acheter un appartement, mais voilà que l'engagement politique et le militantisme de sa femme Nora, viennent le déstabiliser. Cette femme se dresse avec force et énergie contre la dégringolade de son mari dans le bas monde de l'argent et des richesses, en l'obligeant à participer aux manifestations et à contribuer à la lutte algérienne. Nora devient alors le rayon de soleil qui illumine la sombre existence de Lakhdar ; elle est en quelque sorte la conscience, l'esprit du bien qui le sauvera.

Selon Gérard Genette « la sympathie ou l'antipathie pour un personnage, dépendent essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques !) que lui prête l'auteur, de conduites et des discours qu'il lui attribue, et fort peu des techniques du récit où il figure. »³⁵

Un personnage se constitue selon deux opérations :

³⁴ Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : Poétique du récit, « Points », Seuil, 1977, pp. 128-129.

diverses caractéristiques, lui sont attribuées et apparaissent progressivement au fil du récit.

2) La différence : tout ce qui le sépare des autres personnages.

Philippe Hamon propose plusieurs types de classement, selon lui, les personnages peuvent être classés selon des critères référentiels ou narratologiques :

Critères référentiels : l'âge, la classe sociale, le sexe, le pouvoir, etc.

Critères narratologiques : lieu, moment, fréquence et modalité d'apparition dans le récit. (Seul ou en groupe, actifs ou passifs, détenteurs d'une mission ou non.

Le personnage filmique prend corps et existe réellement, ce comédien-interprète se confond avec le personnage qu'il interprète, et donne l'illusion de la réalité :

Madjid acteur dans « Le thé au harem d'archi-Ahmed » se confond avec Madjid, personnage romanesque. Mais il ne faudrait en aucun cas considérer le personnage filmique comme « l'incarnation » d'un personnage littéraire, ce sont deux signes qui diffèrent par le signifiant, par la substance et la forme de l'expression et par la forme du contenu.

Nombreux sont les théoriciens qui se sont interrogés sur le statut du personnage filmique : défini comme un être hybride, à double polarisation : à la fois personnage (propre au récit) et comédien (propre au monde artistique).

Selon André Gardies, il serait important de prendre en compte la dimension spécifique du personnage filmique et d'utiliser l'expression « figure actorielle », résultat d'une combinaison de quatre éléments spécifiques : l'actant, le rôle, le personnage, le comédien interprète.

³⁵ V. Jouve, L'Effet personnage dans le roman, Idem, P. 34.

« acteur » et « personnage », « actant » désigne la structure narrative profonde d'une unité au sein du système global des actions constituant un récit (Propp, 1926 ; Greimas, 1966).

Cette notion permet de modifier profondément la conception dominante du personnage de roman et de film, conception qui assimile le personnage de fiction à un être psychologique, le plus souvent doté d'une certaine autonomie, d'un caractère propre, ou rattaché à une entité métaphysique. « L'actant chez Vladimir Propp comme chez Greimas et dans toute la tradition narratologique ultérieure (Hamon, Vernet, etc.), n'est défini que par la sphère d'actions qui lui est attachée ; il n'existe que par le texte et les informations textuelles apportées par le roman et le film. »³⁶

« La figure actorielle » est une force agissante dans le récit, constituant une certaine dynamique, occupant une place dans le schéma actantiel, l'actant peut tenir les fonctions suivantes : sujet, objet, destinataire, adjuvant ou opposant.

Cependant, ce principe n'est pas spécifiquement cinématographique, le roman l'a connu préalablement.

On ne peut pas considérer toute la foule des figures humaines comme « figures actérielles », dans le film « Vivre au Paradis », les manifestants du 17 Octobre 1961, chaque figurant est engagé et payé par la production sur la base de son statut de « non-actant ». Chaque personnage tient un rôle spécifique dans le monde diégétique : le rôle du méchant, du traître, impliquant certains traits physiques, une mimique, une gestuelle, un comportement particulier. Cependant, rôle et personnage se confondent :

Lorsque j'évoque Nora, figure féminine importante dans le film « Vivre au paradis », qui se caractérise par son fort caractère, sa générosité, son honnêteté, c'est au rôle que je fais allusion, par contre, en faisant allusion à tel récit, en traçant les aventures rencontrées par Nora, les obstacles qu'elle a dû

³⁶ J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Ibid, p. 01.

déroulent ses exploits, c'est au personnage que nous nous référons.

Le comédien existe en chair et en os, il est physiquement présent dans le plateau de tournage et ses rôles sont ancrés dans l'imaginaire social.

Du plan général au très gros plan, en passant par le plan rapproché, sous tous les angles, le personnage ne cesse d'être découpé pour mieux manifester sa présence.

Enfin, tous ces éléments que nous venons évoquer, contribuent à l'élaboration de la figure actorielle qui est spécifique au système filmique.

Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils font avancer les actions, les assument, les subissent, les relie entre elles et leur donnent sens.

Philippe Hamon a proposé six catégories de critères pour distinguer les personnages à partir de leur « faire » (leurs actions), de leur « être », de leur position dans un genre donné et de leur désignation par le narrateur.

« La qualification différentielle » concerne la nature et la quantité des qualifications attribuées aux personnages.

« Azouz », « Madjid », « Brahim », trois personnages centraux des récits sur lesquels nous travaillons sont décrits de façon différente (choix des traits, orientation positive ou négative, représentés physiquement, psychologiquement, logiquement, socialement.

« La fonctionnalité différentielle » ne porte pas sur l'être mais sur le « faire » des personnages : leur rôle dans l'action est plus ou moins important. Porteur de réussite ou non, nous citons à titre d'exemple la réussite de « Azouz » dans « le Gone du Chaâba » et l'échec de « Madjid » dans « le Thé au Harem ».

« La distribution différentielle », articulant le faire et l'être, concerne les dimensions quantitatives et stratégiques des apparitions des personnages : les trois personnages « Azouz », « Brahim », « Madjid » apparaissent fréquemment avec des rôles très importants.

entielle » articule le faire et l'être mais à partir des modes de combinaison des personnages entre eux. Ainsi, plus le personnage est important, plus il apparaît seul à certains moments.

« La pré-désignation conventionnelle » combine l'être et le faire des personnages en référence à un genre donné. Cela voudra dire que l'importance et le statut du personnage, ainsi que ses formes peuvent être codifiés par des marques traditionnelles : tels traits physiques, telle action. Du coup, dès sa première apparition, le lecteur familier du genre peut le catégoriser.

« Le commentaire explicite » porte, quant à lui, sur le discours que tient le narrateur à propos du personnage. Il indique le statut du personnage ou la manière de le catégoriser : « notre héros », « ce sinistre individu ». Porteur d'évaluations, abondant et marqué. Tous ces critères distinguant les personnages, nous permettent la clarté du texte et sa lecture.

Le personnage dans les œuvres sur lesquelles nous travaillons occupe la place du narrateur vu que c'est par « leur bouche » que l'on connaît l'histoire, c'est lui qui raconte. Ils ont donc un statut d'acteurs, focalisateurs, narrateurs.

Greimas a proposé l'un des modèles les plus connus : le schéma actantiel. Il parle de « forces agissantes », « des actants ».

Selon ses analyses, il existerait six catégories d'actants participant à tout récit défini comme une quête. Ces six catégories se regroupent deux par deux selon des axes fondamentaux pour définir les conduites humaines.

Sur le premier axe, celui du désir, du vouloir, le sujet cherche à s'approprier l'objet : Azouz, Brahim, Madjid qui cherchent à se frayer un chemin, devenir par conséquent, citoyen à part entière, c'est-à-dire, à se trouver une place dans la société française, autrement dit, à intégrer cet espace.

Le second axe est celui du pouvoir, l'adjuvant et l'opposant aident ou s'opposent à la réalisation de la quête. Dans les œuvres romanesques et filmiques

ns, les parents et la société française sont à la fois adjuvants et opposants.

Sur le troisième axe, celui du savoir et de la communication. Le destinataire et le destinataire déterminent l'action du sujet en le chargeant de la quête. Ils sanctionnent cette action en reconnaissant son résultat et le sujet qui l'a accompli.

Il est à constater également qu'un même acteur peut assumer différents rôles conjointement, par exemple destinataire, destinataire et sujet, quand le héros décide de lui-même de quérir tel objet pour lui-même, ou alternativement (un personnage comme « Lakhdar », dans le film « Vivre au Paradis » qui joue le rôle de traître (le faux ami)

Par ailleurs, Greimas a introduit dans ce modèle en plus d'actants et d'acteurs l'une des notions les plus intéressantes qui est celle du rôle thématique et qui désigne la catégorie socio-psycho-culturelle dans laquelle nous pouvons placer l'acteur : jeune, enfant, vieux.³⁷

A travers l'écran, nous décelons non seulement l'aspect physique et moral des personnages mais aussi la présence de symboles précis qui illustrent les aspects sociaux, psychanalytiques, idéologiques

Il faut souligner également que les sentiments des acteurs dans le film sont bien observés et même émouvants par moment. Un personnage de film peut livrer en un même moment deux catégories d'information totalement différentes, par ce qu'il énonce à travers la bande son, et par l'expression qui s'inscrit sur son visage, sur l'image. La parole dévoile le paraître d'un personnage alors que l'expression du visage dénonce l'être, le vrai visage de la personne, d'où la complexité de l'image cinématographique qui est à la fois polymorphique et polysémique.

³⁷ André Gardies, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 2003.

2.2.1 L'espace : L'espace est porteur de significations, il joue un rôle essentiel dans la construction des films, la dynamique du récit et peut constituer tout comme les personnages l'une des forces agissantes, ainsi, nous nous intéressons à l'espace en tant qu'actant et en tant qu'élément de construction narrative.

Si dans le roman l'espace est « dit », raconté ou décrit, au cinéma, il est montré, représenté sur l'écran.

Où se déroulent les événements ?

Comment l'espace diégétique est-il représenté ?, telles sont les questions habituelles que l'on se pose.

L'espace n'est pas un élément neutre, bien au contraire, il intervient dans la progression narrative.

Dans « Vivre au Paradis » et « Le Gone du Chaâba », le bidonville occupe la fonction d'opposant vu qu'il constitue un obstacle pour ses habitants, il s'affirme comme un véritable protagoniste du récit et participe pleinement à sa dynamique.

Ces films sont des témoignages accablants d'une vie en bidonville où des familles sont parquées comme des bêtes, dans des baraques constituées de planches et de tôles, bref, une vie bouillonnante et boueuse. La caméra explore les moindres recoins de cet espace inhumain.

Dans « Vivre au Paradis », deux espaces tout à fait opposés sont mis en scène dès le début du film : l'oasis où vivent Nora et ses enfants et le bidonville de Nanterre. Le premier est un univers coloré : dans une végétation verdoyante au milieu des dunes de sable, à l'ombre d'une maison de terre ocre, la famille s'abrite d'un soleil terriblement chaud et lumineux ; ce monde presque exotique est dominé par le silence du désert que seule la mélodie d'une flûte peut troubler,

ait comme un espace infra-urbain, des baraques faites de bois et de tôle, espace sinistre et froid, envahi de boues, de sons bruyants « le train », de marteaux-piqueurs et de cris divers. Tout est dit dès la première image. Une allumette qu'on craque dans la pénombre, la caméra qui scrute des visages dans l'obscurité, des hommes dans une baraque exigüe, parlant arabe à demi-mot, buvant du café et fumant des cigarettes, Sans musique ni trompette, nous pénétrons dans un lourd mutisme, un enfer.

La notion d'espace dans les œuvres sur lesquels nous travaillons prend une signification toute particulière, constituant le centre du conflit qui oppose les beurs à leurs parents.

Dans « Le Gone du Chaâba », le narrateur, dès les premières phrases, invite le lecteur à se familiariser avec un décor qui revêt une configuration exprimée avec précision.

Depuis « le seul point d'eau du bidonville » au « petit chemin fréquenté par les vendeurs de charmes », en passant par les baraquements, « gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuyaient dans tous les sens, sans oublier « la maison de béton d'origine », celle dans laquelle le narrateur habite et qui « ne parvient pas à émerger de cette géométrie désordonnée » où « les buissons qui servent de WC pour les hommes et les grands garçons », tout est désordre et désolation et rien n'y invite à la joie ou au rêve.

Ce rêve, il est justement vécu lorsque la famille Begag change de lieu de résidence et tout un passage résume cela dans le texte :

« Du couloir de l'entrée, nous contemplons le rêve pour lequel nous avons tant voulu fuir le chaâba ». ³⁸

« Le Thé au Harem » représente l'espace ainsi :

« Un appartement exigü d'une HLM. Duquel une fumée dense et dansante comme une ombre chinoise monte au plafond. » ³⁹

³⁸ Azzouz Begag, *Le gone du Chaâba*, Seuil, Paris, 1990, p. 165.

³⁹ Mehdi Charef, *Le thé au harem-d'archi-ahmed*, Mercure de France, 1983, p37.

, au bord de « terrains vagues et des tas d'ordure. »⁴⁰

« Des baraquements de travailleurs émigrés en préfabriqué, planté sur un terrain vague, rocailleux et poussiéreux. »⁴¹

Ce décor représente l'espace de la marge dans lequel évoluent les personnages du « Thé au harem ».

Le cadre, le décor, les lieux suggèrent une lecture qui se manifeste de manière claire et explicite.

La question du professeur adressée à « Azouz » de savoir s'il habitait dans les chalets :

« Intrigué par l'intuition du professeur, effrayé par l'idée qu'il connaît le chaâba, la saleté dans laquelle je vivais lorsque j'étais petit, je réponds que j'habitais effectivement dans les chalets. Ça fait plus propre. »⁴²

Bien que vivant dans un espace autre, le beur évolue dans un espace qui lui rappelle celui de ses origines. Ceci est particulièrement mis en évidence dans « Le gone du Chaâba » où rien dans ce bidonville ne rappelle l'espace d'accueil.

Espace identique de celui où a évolué le personnage « Madjid » :

« C'est Madjid qui va chercher l'eau au robinet du bidonville, il n'y en a qu'un pour tout le village »⁴³

Tout dans ces espaces donne l'impression qu'ils organisent leur vie d'une façon parfaitement identique à celle de leur passé dans leur village en Algérie.

Cette manière de vivre, imposée par l'exil, donne à voir une communauté fermée sur elle-même.

Rien donc dans cet univers ne facilite la tâche à un jeune beur, quand bien même voudrait-il s'imprégner de la culture d'origine, il ne le pourrait pas. C'est donc tout naturellement que ces enfants rejettent l'espace du bidonville, espace dans lequel ils ne se reconnaissent pas.

⁴⁰ Ibid, p67

⁴¹ Ibid, p 72

⁴² A. Begag, ibid, p209

⁴³ M. Charef, ibid, p116

l'espace des parents va tenter de s'intégrer dans l'espace de l'autre, qu'il pense être le sien par naissance.

Cependant, il ne suffit pas de naître dans un lieu pour prétendre s'y intégrer facilement ; même si l'on en maîtrise la langue ou qu'on affiche la volonté d'en accepter les modèles culturels.

Autre chose marque le beur aux yeux de l'autre qui cultive des clichés à partir de certains aspects de sa culture, le beur semble symboliser la négativité, l'agressivité et la violence. Aussi, l'autre le reconnaît à son faciès, il s'éloigne de lui comme par réflexe, c'est ce qui est arrivé, par exemple à « Madjid » dans un métro parisien, séquence qui a été très bien rendue cinématographiquement :

« Quand ils voient l'arabe s'avancer vers lui, quelques voyageurs, par peur reculent. »⁴⁴

« Madjid » qui n'a pourtant pas décliné son identité est reconnu par les autres comme étant un arabe ; cette identification engendre un sentiment de peur et d'appréhension.

Ainsi, rejetant un espace parce qu'il ne lui présente pas de modèles culturels adéquats, rejeté d'un autre, parce qu'accusé, paradoxalement de véhiculer les valeurs de son pays d'origine, le beur se voit contraint de se réfugier dans un espace de solitude, fait de violence et de déchirement.

Certains, comme « Azouz », dans « Le Gone du Chaâba » tentent dans cette atmosphère d'hostilité de dépasser leur condition de personnages de la marge dans un espace de la marge.

Selon Eric Rohmer, « le terme d'espace au cinéma, peut désigner trois notions différentes, trois niveaux distincts :

- 1) L'espace pictural : l'image cinématographique, projetée sur le rectangle de l'écran- si fugitive ou mobile qu'elle soit, est perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle ou telle partie du monde extérieur.

1 : Ces parties du monde, elles-mêmes, naturelles ou fabriquées, sont pourvues d'une existence objective, pouvant, elle aussi, être, en tant que telle, l'objet d'un jugement esthétique. C'est avec cette réalité que le cinéaste se mesure au moment du tournage, qu'il la restitue ou qu'il la trahisse.

- 3) L'espace filmique : En fait, ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit.

Ces trois espaces correspondent à trois modes d'aperception par le spectateur de la matière filmique. Ils résultent aussi de trois démarches, généralement distinctes, de la pensée du cinéaste et de trois étapes de son travail, où il utilise, chaque fois, des techniques différentes. Celle de la photographie dans le premier cas, de la décoration, dans le second, de la mise en scène proprement dite et du montage, dans le troisième. Pour chacune de ces trois opérations, il fait appel à des collaborateurs spécialisés »⁴⁵

⁴⁴ M. Charef, *ibid*, p 103

⁴⁵ Eric Rohmer, L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau, U.G.E. 10 /18, 1977, pp. 11-12.

Le temps a constitué depuis longtemps l'objet d'étude des formes littéraires.

La narratologie filmique a pu bénéficier de modèles d'analyse élaborés antérieurement, *Figure III* de Gérard Genette sera donc notre référence de base.

« Toute narration écrite, orale ou filmique, en tant que discours, résulte d'un travail conjoint sur deux axes, celui du récit (au sens de Genette, c'est-à-dire, la face signifiante, l'acte d'énonciation), celui de l'histoire (le signifié, les événements du monde diégétique).

Chacun possède en propre sa temporalité. » Au cinéma, il existe le temps de la projection et celui du déroulement des événements rapportés. La première « s'exprime directement en secondes, minutes et heures, bien qu'elle puisse aussi, grâce au défilement standardisé, se convertir en longueur de pellicule. La seconde correspond à celle que suppose le déroulement des événements rapportés. »⁴⁶

Les trois aspects du temps :

Gérard Genette étudie les rapports qui se tissent entre le temps du récit et celui de l'histoire, sur le plan de l'ordre, de la durée et de la fréquence.

1-L'ordre : En rapportant des événements, nous pouvons respecter l'ordre chronologique ou bien adopter un autre celui des « anachronies » (retour en arrière, rétrospection, flash- back, anticipation, flash- forward).

Genette propose les deux expressions « analepse » quand le récit rapporte des événements passés et « prolepse » lorsque des événements sont rapportés ultérieurement.

⁴⁶ André Gardies, le récit filmique, p85.

sagé dans ce cas là le caractère itératif ou singulatif du récit.

Dans un texte littéraire, le recours à l'imparfait permet de décrire un nombre infini d'évènements donnés comme identiques et répétitifs, par contre, si nous racontons une fois ce qui s'est produit une fois, c'est au mode singulatif que nous recourrons.

L'image mouvante est singulative, ne pouvant photographier qu'une seule occurrence événementielle à la fois ; sauf dans le cas d'une duplication, si elle filme une seconde fois un événement identique, elle engendre par conséquent une seconde version et nous ne pouvons parler de répétition, ainsi, la question qui nous vient à l'esprit est de savoir si le cinéma donne à la visualisation d'un événement singulier une valeur itérative. Comment peut-il donner à l'image d'un ouvrier allant au chantier le sens : « Il se levait tous les jours à 5h du matin et se dirigeait vers le chantier. », autrement dit, comment le film résout la question de l'itération lorsqu'il la rencontre ?

Le cinéma a donc trouvé les solutions « visuelles » grâce au montage en « accolade » : « plusieurs plans généralement brefs, juxtaposés dans une sorte de variation autour de la même action. »⁴⁷

3- Le rythme : Il s'évalue à partir du rapport entre l'axe du récit et celui de l'histoire. Gérard Genette dit que l'on peut décomposer l'évolution du temps en quatre secteurs différents :

1) La scène : le temps du récit est à peu près équivalent au déroulement des évènements

2) Le sommaire : Le temps du récit est inférieur à celui des évènements, c'est le rythme le plus fréquent.

3) La pause descriptive : L'histoire n'avance pas, le temps se déroule au ralenti, sa durée est égale à zéro, par contre, le temps du récit a une certaine valeur.

⁴⁷ A. Gardies, *Le récit filmique*, coll Contours littéraires, Hachette, Paris, 2003, P.90.

Le rapport du récit est égal à zéro (le rapport inverse). C'est une coupure qui s'effectue dans l'histoire, dans le contexte d'un chapitre ou d'une page pour un roman et dans le contexte d'une séquence ou d'une scène pour un film. L'ellipse permet de fortes accélérations narratives.

Une cinquième figure temporelle vient s'ajouter aux autres, appelée « dilatation » où le temps du récit est supérieur au temps de l'histoire.

Le roman est donc une fiction, c'est-à-dire qu'il produit au moyen de signes écrits l'illusion d'une réalité. « êtres de papier », les personnages y témoignent d'une conception de la personne humaine mais au sein de l'œuvre. Ils créent un monde qui est en priorité celui de l'artiste. Le roman est un art du temps, puisque le romancier organise à son gré la durée de l'œuvre. C'est également un art de l'espace, suscitant des paysages, des univers où l'imagination du lecteur dessine à son tour des rêves et des désirs d'aventure.

2.2.3 Rapports du cinéma et du roman avec l'espace et le temps :

Dans le roman, les mots construisent les phrases et de là l'œuvre toute entière ; de plus, le sens n'est pas immédiat car il dépend de l'enchaînement des mots et se produit selon un déroulement temporel (temps de la lecture). Le narrateur fait connaître au lecteur les êtres et les lieux étant donné qu'ils sont les forces agissantes du récit. Ce dernier s'affirme également dans son pouvoir de description.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

espace de l'œuvre se constitue au fil du temps, et dans l'imaginaire seulement. Si dans le roman, l'espace est dit, raconté ou décrit, à l'écran, il est montré et représenté.

Contrairement à la littérature, art du dire et de l'imaginaire, le cinéma est conçu comme l'art du montrer et de l'illusion du réel. Les images reproduisent des objets, des lieux, des êtres analogiques au réel. L'acteur se fond avec le personnage qu'il incarne, le temps de la scène avec celui du spectateur, les formes spatiales de l'écran sont « isomorphes » avec l'espace réel, tous ces éléments contribuent à susciter une perception immédiate.

Alors que dans le roman, les temps verbaux sont divers et complexes, le temps filmique n'admet ni passé ni futur. Nous retrouvons dans le film, le présent, des images souvenirs pour remonter le temps, comme le flash-back (retour en arrière).

Chapitre 3 :

Du récit littéraire au récit filmique, « L'adaptation cinématographique »

de l'adaptation cinématographique :

Les cinéastes français du temps du muet ont accordé une grande importance à l'adaptation des textes littéraires à l'écran. Les emprunts à la littérature se généralisent dès 1906 tant en Italie, avec les derniers jours de Pompéi, qu'aux Etats-Unis où l'on commence à filmer Shakespeare et en France où est fondée la société cinématographique des auteurs.

Du temps du cinéma muet, réaliser un film était une opération toute simple, un seul homme, enfermé dans ses secrets, pouvait y suffire : ce fut le cas de Cocteau tournant quasi seul et avec des techniques élémentaires, « Le sang d'un poète ».

Cependant, l'avènement du parlant introduit des nouveautés dans la pratique de l'adaptation, les exigences et les contraintes techniques des appareils de prise de son pèsent lourdement sur le tournage, le film sonore nécessite un temps beaucoup plus considérable qu'un film muet, ce qui implique par conséquent la présence d'une équipe technique renforcée, chacun doit savoir préalablement où et comment, il intervient.

Le script est indispensable pour tous les participants, ce qui n'était pas le cas du temps du muet. Seront exclues ainsi les improvisations de dernière minute, les suggestions du hasard et toutes libertés que metteur en scène et acteurs pouvaient se permettre.

Le mérite de l'invention de la fiction revient à Méliès. Il a été le premier à raconter des histoires, en faisant appel à des acteurs. Progressivement, le cinéma devenu art populaire par excellence, avait besoin de sujets, de supports anecdotiques, tels des mélodrames, des aventures sociales, des histoires d'amour et de grands spectacles. Très tôt donc, il s'est systématiquement appuyé sur les chefs d'œuvre romanesques de l'époque, parfois en respectant à la lettre le livre,

en empruntant que l'intrigue ou bien en utilisant le livre comme un point de départ à un scénario.

Certains, par contre, procédaient à un chamboulement total de l'œuvre littéraire en maquillant l'histoire, en changeant le décor, en modernisant l'action. A la base d'une adaptation, il y a souvent la garantie commerciale d'un succès de librairie ou la notoriété culturelle d'un grand écrivain.

Le cinéma à l'origine recherchait la caution des grands romans :

Paresse des scénaristes ou des réalisateurs, prudence des producteurs, béquilles pour progresser dans l'imaginaire des créateurs ? La dramaturgie a commencé à s'imposer lorsque le cinéma et la littérature ont commencé à s'imposer.

Le premier grand succès mondial du cinéma narratif fut : « Naissance d'une nation » qui puisait l'essentiel de son inspiration dans le roman : « The Clansman », un film à la gloire du Klu Klux clan. Ensuite, le cinéma a commencé à s'appropriier les plus belles œuvres de la littérature mondiale qui furent adaptées à l'écran.

Les grands romans de Stendhal, Zola, Victor Hugo ont pratiquement tous fait l'objet d'adaptation et de remakes (celui des Misérables en est à sa énième version).

Lorsque naquit le « Septième Art », il y eut des sursauts réactionnaires. Georges Duhamel était hostile à ce « divertissement d'ilôttes, passe temps d'illettrés », Anatole France était persuadé que le cinéma représentait « le pire idéal populaire » et « la fin d'une civilisation » et Henri de Montherlant y voyait là « un des grands facteurs d'abrutissement du 20^{ème} siècle ».

Mais parmi les premiers militants de cette nouvelle façon de mener un récit, on comptait Jean Cocteau, Jean Epstein, Louis De Luc, Sacha Guitry, Marcel Pagnol qui tous, ont fini par passer derrière la caméra.

Ensuite, ce fut le tour d'André Malraux, Jean Genet, Jean Cayron, Alain Robbe Grillet qui utilisèrent l'image comme moyen d'expression. Marguerite Duras, quant à elle, a fini par écrire directement avec l'image.

cinéma a exercé une influence sur le roman contemporain, mais en plus, la nouvelle vague d'écrivains va se servir du cinéma pour écrire des romans, de la philosophie, de la poésie, citons entre autres, Truffaut et Godard obsédés par les livres qui parsèmeront leurs films de citations littéraires, et Rivette qui construira toute son œuvre cinématographique en référence à Balzac.

L'adaptation cinématographique était née. Les canevas de scénarios mettaient en relief les ficelles mélodramatiques en empruntant sujets, péripéties, situations aux œuvres écrites.

« Enlisés dans leurs habitudes d'écriture livresque, incapables de concevoir la radicale nouveauté de l'image, les dramaturges et les romanciers français auxquels le cinéma faisait appel écrivaient pour l'écran de la même façon que pour la scène ou pour le lecteur de roman ». ⁴⁸

Le problème qui se posait était qu'une fois l'œuvre adaptée à l'écran, elle se retrouve réduite et caricaturée car le cinéma était incapable d'exprimer les nuances psychologiques et s'écartait des situations complexes.

Georges Duhamel et d'autres intellectuels considéraient le cinéma, appelé avec dérision le « septième art », inférieur à la littérature. Ils l'appréhendaient avec une certaine condescendance.

Pour André Gide, Murnau, en montrant à l'écran le vampire dans « Nosferatus », a raté une occasion. Pour lui, il aurait mieux valu, comme dans le récit écrit, suggérer le monstre. Or, le cinéma, contrairement à la littérature, ne suggère pas, il montre.

⁴⁸ Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Marcaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Ibid, p.18.

Le cinéaste ne retrouvait pas à l'écran les richesses que la lecture leur apportait. Les écrivains, par ailleurs, souffraient de voir leur création la plus ambiguë, transformée en mélo, en film d'action ou en western.

Jean Giono, insatisfait par l'adaptation de ses œuvres par le cinéaste Pagnol, a fini par rompre avec ce dernier. L'auteur de « Marius » décide alors de sauter le pas et de passer à la réalisation pour ne plus être trahi. Mais J. Giono est un exemple parmi d'autres de l'insatisfaction ressentie par les écrivains. Il y en a eu d'autres comme Scott Fitzgerald, Hemingway, Raymond Chandler et Faulkner qui arrivèrent à s'accorder avec les cinéastes. Ce dernier, refusant de mélanger littérature et cinéma, était même fier d'avoir collaboré avec Jean Renoir.

Lorsque les choses étaient jugées infilmables, les cinéastes avaient alors recours à des équivalences, ce qui constituait une entorse à la dramaturgie. Les dialoguistes comme Jacques Prévert arrivait à donner au film de l'épaisseur sans rien devoir à l'écriture ou à la demande du romancier. Certains enfin comme Céline, Proust ou Joyce ne furent jamais adaptés car difficiles à trahir, sinon impossibles à respecter.

Avec ses moyens propres « l'écriture cinématographique », le cinéma tente difficilement d'exprimer l'ambiguïté du récit. Les esthètes de la jeune critique, Bresson, Truffaut, Godard attendaient du cinéma une nouvelle approche de la création littéraire. On retrouve d'ailleurs dans leurs films cet amour de l'écrit.

Truffaut estimait qu'un film doit se terminer sur du spectacle et de la vérité, le sens créant l'émotion. Il faut se poser une quantité de questions et rassembler beaucoup de connaissances pour voir les liens se créer et trouver la fin qui combine sens et émotion.

De nos jours encore, on continue d'adapter de façon traditionnelle des ouvrages littéraires, parfois avec brio, parfois sans succès. Le flux va toujours de l'écrit à l'image ; le cheminement inverse, roman ou pièce tiré d'un film est rare.

é avec Marguerite Duras « Hiroshima, mon amour »

sans se préoccuper outre mesure des contraintes du scénario. Ainsi naissaient les romanciers de l'écran tels Eric Rohmer, A. Robbe-Grillet, M. Duras qui ont donné des œuvres plus proches de la recherche picturale que de la narration cinématographique.

Les films étaient d'ailleurs considérés par les critiques de l'époque comme inférieurs aux écrits de leurs auteurs car, ils se sacrifiaient malgré eux à une rhétorique sommaire du cinéma. D'autres, comme Jean Marie Straub ainsi que Duras et Godard, ont même proposé l'impensable : la lecture de textes interminables sur fond d'images neutres ou de paysages quelconques comme décors.

Aujourd'hui, ce sont plutôt des écrivains que l'on fait travailler en tant qu'adaptateurs, à la demande des réalisateurs, choix le plus fréquent. Parfois, on recherche des cinéastes qui pourraient être susceptibles d'adapter tel ou tel livre.

Le travail d'adaptation sera effectué par la suite par des professionnels qui maîtrisaient les exigences propres au cinéma, ils ne voyaient pas le cinéma comme étant un sous produit tardif et bâtard de la littérature mais le considéraient comme un moyen d'expression spécifique.

Le cinéma devient peu à peu un langage d'images avec son vocabulaire, sa syntaxe, ses flexions, ses ellipses, ses conventions, sa grammaire, c'est également un moyen de conduire un récit et de véhiculer des idées.

Enfin, l'adaptation règne de façon prioritaire sur la production cinématographique car selon certains producteurs, un film tiré d'un livre célèbre attire beaucoup plus de monde que celui tiré d'un scénario original, d'ailleurs, le nom seul de l'auteur adapté garantit la qualité du film.

ptation :

Les chefs-d'œuvre de la littérature adaptés à l'écran, contribuent grandement à l'amélioration du niveau culturel de la société, et plus particulièrement, les spectateurs ignorant l'univers romanesque. Ainsi, l'adaptation cinématographique démontre l'intérêt porté pour le roman et son auteur. Le cinéaste devient ainsi l'interprète et le commentateur de l'œuvre originale.

Nous pouvons tenir le même raisonnement à propos des adaptations cinématographiques des pièces théâtrales, des contes populaires qui se nourrissent des traditions, et de la musique, à l'origine de nombre de comédies musicales. En un mot, nous pouvons dire que les liens et influences réciproques entre les arts furent et demeurent intenses et féconds grâce à celui qui en constitue la quintessence, le cinéma.

Le cinéaste a pour objectif premier de porter directement un roman à l'écran avec le minimum d'interférences possibles, en passant d'un langage de mots à un langage d'images et en tentant de préserver une certaine transparence et neutralité, ce dernier ne doit pas intervenir ni produire des actions qui détourneraient le film du sillon tracé par le roman.

« On attend de la transposition cinématographique l'exacte illustration des mots, la traduction littérale des descriptions, les paroles attribuées par le romancier aux personnages. Enfin, on exige le même rythme narratif, la même histoire mais aussi le même discours que celui qui est véhiculé par le langage romanesque. »⁴⁹

Celui qui adapte une œuvre littéraire ne doit jamais omettre que si celle-ci a été appréciée, c'est pour un style, un savoir-faire qui doivent être préservés.

⁴⁹ Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Marcaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris, 2004, P.25.

re littéraire est trop souvent source de déception.

L'adaptation littérale engendre un travail de routine qui n'apporte rien de spécifique au film, alors que l'adaptation libre est source d'enrichissement. Christian Metz a bien montré que ce qui se perd dans la transposition du roman au film, c'est précisément la puissance créatrice du désir.

Selon Metz, « le lecteur du roman, suivant les voies propres et singulières de son désir, avait d'avance procédé à tout un habillage visuel des mots qu'il avait lus, et quand il voit le film, il voudrait bien le retrouver mais le lecteur du roman ne retrouve pas toujours son film, car ce qu'il a devant lui, avec le film véritable, c'est à présent le fantôme d'autrui, chose rarement sympathique. »

Cependant, une adaptation dépourvue d'interférence, où l'adaptateur respecte minutieusement le travail du romancier est un calque, un plagiat. Un film ne pourra jamais traduire complètement et exactement un roman et l'adaptation littérale ou bien la copie conforme à l'original n'existe pas.

Chaque réalisateur a sa propre lecture du livre. Avant de procéder au travail d'adaptation du texte en images, l'adaptateur réalisateur rencontre de multiples contraintes d'ordre technique, esthétique, iconographique ainsi que des difficultés d'ordre spatio-temporels.

Adapter, cela veut dire retrancher des éléments, raccourcir ou allonger certains passages, étoffer et développer le matériau que le cinéaste-adaptateur a à sa disposition.

« L'adaptation cinématographique d'un texte littéraire ne se limite pas à sa plus ou moins grande fidélité à l'histoire, ni à la simple reproduction de ses contenus, mais elle est, en soi, une opération de création culturelle. Dans cette mesure, elle segmente, elle rejette, elle intègre, voire, elle ajoute des éléments, et ainsi elle modifie nécessairement la nature profonde du texte initial. »⁵⁰

⁵⁰ Idem, p.93.

seulement une simple traduction terme à terme d'un langage à un autre vu que le texte littéraire et cinématographique sont des systèmes spécifiques ; elle n'est pas le sous-produit d'un roman mais une nouvelle œuvre à part entière, imposant un véritable travail de réécriture. C'est la création d'un nouveau texte qui possède sa propre épaisseur, son propre dynamisme et sa propre autonomie.

« Le cinéaste adaptateur d'un texte littéraire est d'abord dans la situation du lecteur interpellé par un roman.

Un cinéaste qui adapte un roman, l'a lu préalablement. Il a sans doute effectué les recherches nécessaires à sa mise en scène. Mais dès l'instant où il passe à la réalisation du film, il en opère une relecture. Relecture en constante évolution au fur et à mesure que s'accomplit le travail du film, il s'agit donc dans une première étape, d'analyser ce travail conjoint de lecture et d'écriture qui réajuste les contenus de l'œuvre initiale, et en modifie de ce fait les significations.

En effet, le film se livre à des expansions mais aussi à des déplacements, se réappropriant ainsi l'œuvre première dans une perspective qui lui est propre mais qui était présumée par elle. Pour reprendre la formule d'Umberto Eco, « un texte est un mécanisme paresseux qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire »⁵¹

Le lecteur, en les déchiffrant, les charge à son tour de ses propres présupposés idéologiques.

Nous dirons que l'écriture filmique invente des formes et des représentations. De ce fait, elle déconstruit le réel et le restructure.

Ne pouvant traduire le mot à mot, l'adaptateur se trouve autonome dans sa quête d'équivalences à la signification générale du livre. Faisant abstraction de toute fidélité littérale, l'œuvre filmique va être repensée sur un plan différent. Plan de la lumière et du silence, plan des symboles compréhensibles par tous,

⁵¹ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Grasset, 1985, p 63.

particularités du roman qui avaient servi de point de départ.

Néanmoins, le passage de l'œuvre originale au film est beaucoup plus qu'une recherche d'équivalences, c'est souvent l'affrontement de deux visions du monde. Quel que soit le lien qui peut exister entre le film et le texte dont il est issu, l'image traduit une réalité nouvelle, un point de vue personnel du réalisateur.

Nombreux sont les théoriciens tels que Francis Vanoye, Jeanne-Marie Clerc, André Gaudreault, Claude-Edmonde Magny, Jean Mitry, Tudor Eliad, François Truffaut qui se sont interrogés sur la question de l'adaptation :

Jean Mitry affirme qu'il n'y a que deux attitudes face à l'adaptation : la fidélité ou l'infidélité au roman d'origine. Tudor Eliad et Mickael Klein parlent de fidélité minimale, fidélité partielle et fidélité maximale pour Eliad . La fidélité absente, la fidélité plus ou moins présente et la fidélité très présente pour Klein. Nous reprenons à cet effet les propos de Truffaut qui pense que le cinéaste-adaptateur n'a que trois possibilités face à lui : Soit, il fait la même chose que le romancier ; soit, il fait la même chose en mieux ; soit, il fait autre chose de mieux.

Quelle conclusion peut-on tirer de ce parcours des mots aux images que constitue l'adaptation cinématographique ?

Les problèmes soulevés par l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires dépassent de beaucoup la simple question de la fidélité des images aux mots ou de leur trahison trop souvent dénoncée.

La transposition obéit à un certain nombre de contraintes imposées par l'outil qui, si elles limitent les capacités de traduction terme à terme, véhiculent avec elles un certain nombre de possibilités nouvelles engageant le film dans une voie qui lui est propre.

tant de considérer l'adaptation comme étant une discipline à part entière, régie par des lois et des principes tout à fait déterminés.

« Adapter, c'est ce que fait tout lecteur quand il lit un livre. »

« L'écriture scénaristique est un genre littéraire en soi, un genre à part entière, une déclaration d'intention, un plan de bataille. » dira l'auteur de « Léon », le cinéaste J.J. Beinex.⁵²

La narratologie littéraire et filmique ont fait l'objet de plusieurs études et de nombreuses recherches. Notre objectif de travail étant de mettre en évidence le texte littéraire par rapport au discours filmique, nous nous interrogeons donc sur le degré de conformité des pratiques romanesques et filmiques.

Sachant d'emblée qu'un film de 1h30 ne peut en aucun cas rendre compte de tous les éléments d'un récit de 240 pages, par conséquent, il s'agit pour nous de se demander en quoi la transposition du texte à l'écran profite à celui-ci ou le restreint, de comparer le récit en images au texte initial, d'analyser les effets induits et de voir quel éclairage sur le texte de base, l'écriture cinématographique a apporté.

Lier l'œuvre littéraire à l'œuvre cinématographique nous amène à prendre en compte des rapports qu'elles entretiennent entre elles et la manière dont sont mis en scène les récits filmiques.

L'étude comparée entre le texte et l'image, la phrase et le plan, le chapitre et la séquence nous permet en quelque sorte de dégager la problématique de la relation écrit/image.

Notre décryptage de l'image nécessite un retour constant au roman et cela, afin de mettre en évidence la structure narrative du texte et celle des images et des sons. Ce va et vient incessant entre le film et le roman, nous permet de dégager la spécificité de ces deux écritures.

⁵² Jean Jacques Beinex, *adaptation du roman éponyme de Jean Pierre Gategno*, interrogé à propos de « Mortel transfert », revue Synopsis.

nage, les rapports furent longtemps passionnels et plus particulièrement en ce qui concerne le film dans son rapport au mot, à la langue littéraire. Plusieurs ouvrages ont été consacrés à cette question.

Pour les spécialistes du domaine, des liens complexes existent entre l'œuvre écrite et le film. L'écriture filmique tout comme l'écriture textuelle n'est ni une transposition, ni une transformation, mais plutôt une création, on peut même dire une recreation.

Une mise au point nous paraît nécessaire pour montrer la spécificité de ces deux modes d'expression, en soulignant les propriétés des matériaux qui leur sont intrinsèques et en indiquant dans quelle mesure peut-on parler de convergence et de divergence entre le cinéma et le roman, nous nous appuyerons par conséquent, sur les travaux des théoriciens qui se sont intéressés à la question.

on :

L'écriture romanesque s'articule sur l'usage d'une langue définie comme une matière signifiante, plus précisément comme un système de signes linguistiques, le cinéma, quant à lui doit son existence à un nombre croissant de techniques, résultats des progrès et des découvertes scientifiques. Ces techniques convergent pour créer l'image animée, matériau fondamental du cinéma.

Le passage du signe linguistique au signe sémiologique implique un changement de matériaux :

Pour la réalisation d'un film, le réalisateur a recours à un matériel technique sophistiqué et à un personnel spécifique et qualifié : il fait appel à un directeur de la photographie, à des caméramans, à des ingénieurs de son, à des régisseurs de plateau, à des décorateurs, à des maquilleurs, à des machinistes

Par contre, l'écrivain est face à sa création, en solitaire avec quelques outils de travail rudimentaires pour donner libre cours à son imagination.

Le livre est à la disposition du lecteur, il peut l'utiliser à sa guise, ce qui n'est pas le cas du film. Il est difficile d'accès pour l'analyste car non seulement, il n'est pas tout le temps disponible, mais en plus, il exige toute une logistique pour être visionné sur grand écran.

Le récit autorise le retour en arrière, il peut se lire en des lieux et des moments divers, par contre, le spectateur doit respecter le déroulement du film et ne peut en aucune façon soumettre le récit à son ordre.

La lecture d'un livre implique un décodage de signes linguistiques alors que pour le film, ce sont des signes sémiologiques : des images mouvantes, des sons, des bruits, de la musique, des dialogues

Christian Metz avait focalisé son attention sur la distinction entre roman et film : le roman est complètement verbal, ce qui n'est pas le cas de la matière du film qui est largement extra-linguistique.

ont jusqu'à refuser la notion d'énonciation dans le cadre de l'analyse filmique, en affirmant que ce terme ne peut s'appliquer qu'à la parole et à l'écriture, et non à la production d'images.

Le film montre et narre à la fois, d'où sa spécificité par rapport au roman puisqu'il dévoile les actions sans être obligé de les commenter.

La lecture du roman laisse au lecteur de grandes possibilités de construction mentale du récit, le lecteur est en création permanente, ce qui n'est pas le cas du film, l'image vient en quelque sorte limiter l'imagination du spectateur, tout est donné et représenté.

La représentation cinématographique est beaucoup plus que le langage discursif, apte à restituer le visuel perceptif et à créer l'illusion de la réalité.

Nous dirons également que le mot a un contenu intellectuel riche mais l'image a une charge émotionnelle considérable.

L'image rend visible notre perception du monde et nous implique de manière plus brutale, elle ne peut en aucun cas nous laisser passifs, elle est un élément d'interrogation qui nous interpelle, nous incite à la réflexion et nous ouvre l'esprit. Le discours iconographique nous permet de pénétrer de plein pied le monde décrit et de l'imaginer selon notre bon vouloir.

« Loin d'être un outil d'enregistrement fidèle, la caméra asservit le réel à l'homme dans une relation beaucoup plus immédiate et directe que celle qui est instaurée par les mots. »⁵³

Le roman dit ce que le film suggère. Théoriquement, le récit de parole fait partie intégrante de l'univers énonciatif romanesque. Le cinéma qui n'est composé que d'images et de sons se situe donc aux antipodes de ce monde intérieur et abstrait, caractéristique fondamentale du roman. Le cinéaste n'a en fait, que deux possibilités à sa portée : soit, il traduit les données intérieures en actions extérieures ; Soit il réintroduit l'intériorité ou l'abstraction directement

⁵³ Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud Marcaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Ibid, P. 41.

procédés techniques comme le commentaire en voix off ou encore des analyses introspectives introduits dans le dialogue. Bref, il est plus facile pour le romancier de décrire le monde mental et plus facile pour le cinéaste de décrire le monde physique puisqu'il faut au cinéma cerner une psychologie, un état d'âme.

Grâce à ce travail d'adaptation, voire, de recreation, Giono avait constaté que la caméra ne pouvait en aucun cas être l'équivalent d'un stylo. Elle impose à l'écrivain un autre découpage du réel que celui effectué par les mots et, de ce fait, elle l'accule à dire non seulement autrement, mais d'autres choses que le roman. De ce fait, la traduction des mots en images n'est pas une simple recherche d'équivalence, mais le passage d'une vision du monde à une autre.

« Cette confrontation des mots et des images permet de mettre en évidence que, comme dans le cas d'une transposition dans une langue étrangère, ce qui se joue dans le passage de l'œuvre originale au film, c'est, beaucoup plus qu'une recherche d'équivalences, l'affrontement de deux visions du monde. En découpant autrement une réalité avec laquelle elles entretiennent d'autres relations référentielles que les mots, les images imposent non seulement d'autres signes mais aussi d'autres significations, c'est-à-dire, d'autres rapports entre signifiants et signifiés. Rapports ambigus qui neutralisent le symbole au profit d'un « sens » plus profond et peut-être plus obscur. »⁵⁴

Le film est synthétique et global, une seule image peut exprimer un ensemble de mots, ne dit-on pas qu'une seule image vaut mieux que mille mots.

L'image agit au niveau du conscient et du subconscient et développe des facultés et des capacités d'intelligence visuelles et auditives. A la différence du mot dont le sens est fixé une fois pour toute, l'image filmique n'est pas un signe fixe. Contre tout risque de polysémie, la fonction d'ancrage, c'est à dire de fixation ou de limite du sens, est réservée à la parole diégétique, autrement dit au commentaire off. Grâce à l'énergie fonctionnelle qu'elle renferme, elle acquiert

que par rapport aux autres signes et symboles. Face à une image donnée, le citoyen, même le plus culturellement démuní, est à même d'exercer son regard et de sonder les incohérences, ce qui semble difficile face à un texte écrit.

Le roman est un matériau singulier avec ses contraintes particulières, celui-ci est fondé sur l'usage exclusif des mots qui, au fur et à mesure qu'ils se enchaînent, révèlent un sens et suscitent un univers onirique chez le lecteur.

Le film par contre est un produit qui semble hybride mais qui en fait est un lieu de synthèse, de supports divers et multiples, à savoir, image, décor sonore dans un rapport dialectique. Il est la quintessence des autres arts qui l'ont précédé : littérature, musique, théâtre

Cette confrontation entre l'image et le mot, matériaux respectifs du cinéma et de la littérature, nous place en face de deux domaines bien délimités : le domaine linguistique, codifié, régi par des règles (la lexicalisation des mots, la grammaire) et le domaine cinématographique où il n'existe pas de normes à proprement parler, où le cinéaste invente son propre système, sa propre cohérence, forge son propre chemin au fur et à mesure qu'il élabore son œuvre.

La narrativité filmique offre la possibilité au réalisateur de donner libre cours à son imagination, C. Metz affirme à cet effet :

« Le cinéma n'a jamais eu de syntaxe ni de grammaire au sens précis que ces termes ont en linguistique mais il a toujours obéi et qu'il obéit encore aujourd'hui à un certain nombre de lois sémiologiques fondamentales qui tiennent aux nécessités les plus intimes de la transmission de toute information. »⁵⁵

Le récit écrit se caractérise également par sa ponctuation spécifique, à savoir, les points, les virgules, les tirets. Ajoutons à cela les divisions en paragraphes ou alinéas et « les blancs ».

⁵⁴ Ibid, P. 202.

⁵⁵ Christian Metz, op.cit.

lieux d'indétermination, ces blancs, comme les nomment Iser, ne sont pas toujours intentionnels de la part du roman. Si le roman produit des blancs, c'est soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit. »⁵⁶

Dans le texte filmique, certains éléments marquent la séparation entre les séquences.

« Ce sont, traditionnellement, le fondu au noir, le fondu enchaîné, les effets de flou, l'utilisation des volets, rideaux, iris » qui marquent le temps, la durée, l'ellipse, nous pourrions dire également que la ponctuation écrite ne se perçoit pas, autrement dit, nous pourrions lire le texte écrit sans remarquer les virgules, les points ; alors que la ponctuation filmique sollicite la perception.

Le film est un lieu de confluence de matériaux divers et multiples dont certains sont étrangers au cinéma. Il se compose de deux niveaux essentiels : un scénario et un ensemble audio-visuel :

Le scénario constitue un texte linguistique, il comporte les éléments suivants :

Dialogues, voix narratrices, indications techniques.

Ce récit verbal constitue un document de travail indispensable, permettant aux acteurs de connaître leurs personnages, aux producteurs et aux techniciens d'envisager les moyens et techniques nécessaires au tournage.

L'ensemble audio-visuel est formé d'une partie linguistique qui ne se présente guère au texte écrit, dans la mesure où elle est orale, c'est-à-dire perçue et non lue, et dans la mesure aussi où elle est accordée à des signes iconiques qui, tels la mimique, la gestuelle des acteurs, exprimant la charge affective, véhiculée dans le discours. Cette partie sera complétée de bruitages et d'une composition musicale.

⁵⁶ Jouve Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, P-U-F, Paris, 1998, P. 31-32.

roman. Hétérogènes et multiples dans le film, les matériaux du cinéma et ceux de la littérature, sont ainsi que nous l'avons constaté, fondamentalement différents, le roman et le film sont à première vue incomparables, et ne semblent pas avoir de point de rencontre.

L'organisation de ces matériaux dans un récit ouvre la voie à une confrontation entre eux : « le roman dit J. Mitry est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit faisant ainsi du récit, un lieu de convergence entre le film et le roman.

La convergence des deux modes d'expression évoqués ne dépend pas des matériaux qui sont tout à fait divergents mais elle est plutôt liée aux modalités d'exploitation de l'image et du mot.

Aussi bien le mot que l'image sont des signes avec leurs signifiants et leurs signifiés qui contribuent à la transmission des messages, chargés de sens, fertiles de connotations.

Tout comme le texte écrit, l'image peut être représentée directement, de manière explicite ; ce qui ne demande pas un grand effort pour la commenter. Cependant, l'auteur peut la suggérer de manière symbolique.

L'utilisation du symbole au cinéma consiste à recourir à une image capable de suggérer au spectateur plus que ne peut lui fournir la simple perception du contenu apparent.

A Propos de l'image filmique, nous parlons aussi d'un contenu apparent et d'un contenu latent ou d'un contenu explicite et implicite.

Le premier est lisible, le second étant constitué par le sens symbolique que le réalisateur a voulu donner à l'image ou celui que le spectateur y voit par lui-même. Tout cela nous permet en quelque sorte de multiplier nos lectures et nos interprétations car tous les spectateurs ne lisent pas une image de la même manière, ils ne perçoivent pas l'implicite de la même façon.

Quelle conclusion peut-on tirer de ce parcours des mots aux images que constitue l'adaptation cinématographique ?

L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires ne se limite pas à son degré de fidélité ou de trahison. L'œuvre filmique obéit à des techniques spécifiques, ainsi le travail de transposition d'un langage à un autre engendre un certain nombre de contraintes spécifiques.

Cette approche nous a permis de dégager les traits spécifiques du récit filmique, en mettant en relief les composantes du monde diégétique (espace, temps, personnage), ses principes de fonctionnement, et sa manière de structurer le texte et de faire sens.

Quant aux rapports qui existent entre le mot et l'image, ils sont complexes et ambigus; Godard considère, dans cette optique, le mot et l'image comme une chaise et une table : si nous voulons nous mettre à table, nous aurons besoin des deux.

Il nous semble que cette réflexion de Godard est particulièrement judicieuse parce que tout en reconnaissant la spécificité de chaque langage, celui de l'image et celui des mots, Godard montre qu'ils se complètent, qu'ils se rejoignent et qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour fonctionner, pour être efficaces. Littérature et cinéma entretiennent de étroites relations et procurent donc en apparence une impression de compatibilité et de complémentarité.

Deuxième Partie
Etude des procédés scripturaux romanesques et filmiques

Chapitre 1 : « Le gone du chaâba »

**Du roman autobiographique au récit
filmique**

Cette partie est essentiellement analytique puisque nous étudions le couple roman/film ainsi une approche comparative s'impose.

A partir de ces òuvres romanesques et filmiques « Le Gone du Chaäba », « Vivre au Paradis » et « le Thé au Harem DøArchi-Ahmed », nous tenterons d'examiner les métamorphoses que connaît le roman lors de son passage à l'écran.

1.1.1- La scénarisation :

Le décodage du film s'est fait plan par plan grâce à l'arrêt sur images et à leur mise en relation. L'arrêt sur images, pratique courante, tout comme la relecture grâce au magnétoscope, permet de réduire la fascination en offrant une possibilité d'étude plus appropriée.

Le film est en principe destiné à être visionné sur grand écran une seule fois et, en présence d'un public dans une salle obscure dont le faisceau lumineux empêche toute dispersion du regard.

La lecture en vidéo par contre, si elle facilite la relecture sans limites des images tout en offrant la possibilité d'arrêts sur images, de retour en arrière grâce au magnétoscope, d'accélération et de ralenti, pose problème.

Même si le film devient aussi malléable qu'un livre, il reste cependant que, contrairement au livre, on ne peut reproduire des extraits. Les séquences de films sont difficiles à extraire pour la monstration, l'explication ou l'étude. Par contre, la cassette vidéo ressemblant de plus en plus au livre, offre une grande liberté. Le repérage d'un extrait est devenu presque aussi facile que la sélection d'une page écrite grâce au minutage sur le compteur du magnétoscope.

Cette opération nous permet de mieux appréhender l'écriture du scénario en la comparant au résultat obtenu sur l'écran. Lorsque l'on regarde un film, rares sont ceux qui pensent à l'ensemble de tous les éléments (techniques et

à la fabrication du récit, exception faite de quelques cinéphiles avertis. Toute mise en images est en fait une mise en valeur des éléments textuels présentés et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Chaque élément visuel est significatif. Il ne peut y avoir de correspondance parfaite entre l'unité linguistique telle qu'elle se définit habituellement et l'unité sémiologique du film, plan, séquence telle que nous l'appréhendons lors d'une projection.

1.1.2- Le livre, source d'inspiration :

Comme nous l'avons déjà signalé, porter un roman à l'écran est souvent source de déception. Le texte donne toute latitude à l'interprétation du lecteur, à la complexité du récit et des temporalités, l'image impose un canevas monolithique dans le traitement de la durée, des situations et des personnages.

L'écriture du scénario pose des problèmes différents de ceux que rencontre le scénariste d'un script original. Lorsque le réalisateur travaille à partir d'un matériau existant et extérieur à lui même, son imagination est bridée.

Quel que soit le scénario final obtenu, il sera loin de la subtilité du texte littéraire. L'illustration est donnée par le film de Ruggia décliné à travers le destin d'un enfant, né de parents immigrés en France. Si la trame narrative est fort bien tenue, elle diffère cependant du livre de A. Begag.

En écrivant son livre, A. Begag ne se demandait pas quel effet cela produira sur ses lecteurs. L'auteur raconte, à sa manière, sa vie, le monde réel dans lequel il a évolué, grâce au seul recours de sa plume et en se référant à son imagination. Ses écrits sont le résultat de la fixation de sa pensée.

position personnelle du metteur en scène qui choisit souvent certains passages du livre qui l'intéressent le plus afin de donner sa propre vision de l'œuvre.

Mais C. Ruggia, l'artiste créateur qui raconte, se demande quel effet son film va produire sur le public. C'est au spectateur en définitive qu'il revient d'élaborer tout ce qui appartient à l'intelligibilité de l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. C'est ce qu'appelle Etienne Souriau «la diégèse».⁵⁷ Le cinéaste traduit ces séquences de vie en fiction romancée et non en documentaire. Il utilise pour cela la narration filmique qui fait référence à plusieurs éléments. Il y a d'abord l'image réelle, mémorisée, qu'il a de la vie dans les bidonvilles qu'il connaît bien. Il y a l'image mentale imaginée, l'image du miroir, qu'il se construit à partir du livre de A. Begag. Il y a enfin l'image filmique qu'il fabrique à partir de toutes ces données.

Nous avons là une «adaptation» tout à fait lisible et accessible à partir d'un texte, source de base, un texte fictionnel et narratif, concret et simple qui comprend une partie documentaire et une partie romanesque.

Le début du film donne l'impression qu'il s'agit d'un documentaire ethnographique qui s'ébauche avec bien sûr, au fur et à mesure, une dramaturgie manifeste qui se déchiffre facilement. Rien ou presque n'a été inventé, sinon les éléments qui fournissent la mise en intrigue, c'est à dire la «fictionalisation».

Si C. Ruggia a décidé de ne pas montrer certaines parties du livre, c'est pour des raisons qui lui sont propres. Pour des critères personnels ou en fonction de sa propre vision des choses, le cinéaste peut ne percevoir qu'un aspect de la réalité qu'il cherche à traduire en fonction de sa sensibilité.

⁵⁷ Sous la direction de Etienne Souriau, l'œuvre filmique, Flammarion, paris, 1953, P7.

ses séquences, en a substitué d'autres et en a ajouté certaines. Il a, par contre, en tentant de reproduire la réalité, maintenu le cadre spatial, temporel et social en gardant exactement les mêmes actions et les mêmes enchaînements que ceux contenus dans le texte original.

Il lui était cependant difficile de garder toutes les scènes du roman telles quelles, ne serait-ce que pour des raisons de durée et d'équilibre du récit. Première contrainte donc pour un film qui doit faire plus ou moins 90 minutes pour une exploration normale, sauf exception bien sûr.

Par ailleurs, le scénario du film oblige à se plier aux normes cinématographiques. Rares sont les adaptations qui échappent à la scénarisation et à la dramatisation souvent excessive.

L'acteur principal du film commence le film par cette phrase :

« Je m'appelle Omar et j'ai neuf ans, j'ai été né dans un grand hôpital en France. Je suis Français. »

L'incipit du film diffère de celui du livre où Azouz Begag débutait sur une scène de lessive de Zidouma au bidonville. Lessive qui finira par une bataille rangée des femmes. Pourquoi une telle différence ? Est-ce que parce que le réalisateur est peu fidèle au récit ?

Bien que Azouz Begag ait participé à l'écriture du scénario, les objectifs étaient différents. Il nous semble qu'en 1986, lors de la publication du roman, l'intérêt était de décrire le quotidien des immigrés alors qu'en 1998, le but était de montrer le parcours et la vie d'un jeune français, d'origine algérienne.

1.1.3- Les contraintes de l'écriture filmique :

C. Ruggia semble s'être relativement peu attardé sur les aspects techniques et les éléments constitutifs de la structure générale de son film. La richesse de son travail repose sur sa quête de l'élément déterminant sur le plan de la signification et sur la thématique du sujet qui a provoqué de multiples discussions. Ruggia filme ce qu'il n'a pas vécu.

S'inspirant d'une réalité vécue par A. Begag. Il crée donc une fiction. Mais cette fiction repose aussi sur l'enfance et l'adolescence du cinéaste, sur son cerveau qui a mémorisé ses souvenirs, les moments saillants de sa jeunesse qu'il tente également de raconter à travers son film.

La fin du film s'achève avec le déménagement de la famille d'Omar et suscite une grande émotion morale. C'est ce que Roland Barthes a appelé le récit «fort»⁵⁸ On croit, au terme de la lecture, pouvoir tout connaître de l'écrivain, ses ambitions, ses méthodes, ses projets d'avenir.

Cette partie de l'enfance de A. Begag ennuyeuse, traumatisante et stricte, est très bien rendue dans le film de C. Ruggia qui prouve bien que le cinéaste a beaucoup aimé le livre et qu'il l'avait en tête dès sa lecture. Fabuleux succès de librairie, ce premier livre de A. Begag porté à l'écran, obligeait le cinéaste à réaliser quelques prouesses.

⁵⁸ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tom III, Seuil, Paris, 1995, P152.

1.1.4 La narration romanesque:

Le récit (énoncé narratif, la façon de raconter) est à distinguer de l'histoire racontée, c'est-à-dire de la succession des événements (l'évènementiel). Au niveau analytique, on doit tenir compte de l'enchaînement des différentes phases et des relations entre le récit et l'histoire.

L'analyse narrative est l'étude du récit, de la narration, de l'histoire et de leurs relations réciproques. Elle oblige à une relecture attentive de l'ouvrage qui dépasse le stade de l'anecdote. Pour celui qui relit le texte, tout devient familier, les personnes, leur environnement, les paysages, les événements, le dénouement.

Mais la relecture critique n'est pas sans problème. Elle exige une observation minutieuse qui corrige souvent une déviation première.

Le Gone du Chaâba est structuré de manière simple et chronologiquement linéaire, facilitant la cohérence et la cohésion du texte et permet la mémorisation ainsi que la lisibilité des énoncés.

Le roman est divisé en deux parties distinctes et complémentaires : l'avant et l'après déménagement. L'avant est relatif à la vie au chaâba (dans le bidonville.)

Le narrateur décrit le lieu où il vivait avec sa famille au milieu d'autres compatriotes. L'après porte sur la vie hors du bidonville. Cette date charnière dans la vie de l'enfant, s'articule autour du cheminement scolaire de l'écolier de la fin du cours moyen premier CM1 au début de son entrée au CM2.

Dés la première scène du roman, le lecteur se trouve dans un contexte de violence. « Deux femmes s'empoignent dans des cris de guerre sortis du

« l'histoire de tour de lessive à la pompe »⁵⁹. Tous les personnages décrits, astreints au même mode de vie lié à l'exil, subissent une réalité amère où l'exploitation sociale dispute la place au racisme, à la xénophobie, à la marginalisation, à l'errance et à la déculturation.

Le roman montre l'itinéraire de Azouz qui veut sortir de la désolation et de la misère que symbolise à ses yeux le chaâba, misère sociale tout autant que misère culturelle.

La scène où le maître examine les chaussettes des élèves témoigne du dénuement des enfants issus de l'immigration. Azouz, par contre, du fait qu'il porte des chaussettes propres, se sent rejeté par ses cousins qui lui en veulent déjà parce qu'il est classé parmi les premiers. Une fois en ville, et occupant un appartement décent, la famille vit enfin dans une atmosphère favorable à l'épanouissement des enfants. Dès qu'il a franchi le seuil, Azouz reste émerveillé par le grand salon, l'eau courante, l'électricité, la télévision et les toilettes. Toutefois, le récit de Begag prend quelquefois des libertés avec la linéarité de la narration. Ainsi, il utilise par endroit l'analepse (retour en arrière), citons entre autres, la passage où il se remémore sa circoncision juste après sa querelle avec ses camarades qui le provoquaient, en le traitant de petit français.

Le narrateur du « Gone du Chaâba » consacre les 2/3 du récit à son enfance dans le bidonville de la banlieue lyonnaise. Cet espace occupe donc une place privilégiée. Il y est fait état de la promiscuité de la vie dans les baraques, tout en laissant une large part aux rêves. L'enfant occupe le centre du récit. Ce roman autobiographique insiste sur le fait que même un enfant issu d'un bidonville a la possibilité, en fournissant des efforts dans son travail, de sortir de l'ornière et de s'épanouir.

⁵⁹ A.Begag, Le Gone du Chaâba, Seuil, Paris 1986, p8.

Il semble donc celui d'une émancipation grâce à l'effort fourni par Azouz.

Roman d'initiation, d'apprentissage et qui est essentiellement pédagogique.

Le caractère autobiographique du récit narratif que constitue « Le gone du chaâba » semble donc évident étant donné que c'est la vie de l'auteur qui est mise en scène. Selon Philippe Lejeune, « l'autobiographie est le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁶⁰ C'est précisément le cas dans le récit en prose que fait A. Begag, personnage principal, auteur de sa propre existence. Nous avons une première évocation du nom du héros par l'apostrophe d'un personnage adressé à Monsieur, son père⁶¹ « Le maître d'école nomme enfin le « je » : « Bonjour, Azouz, combien je vous dois ? »⁶²

Enfin dans le récit, l'état civil du personnage est clairement énoncé :

« Premier : Azouz Begag ? Non, ce n'était qu'un exemple »⁶³. Le nom et le prénom correspondent bien à celui de l'auteur, donc le personnage principal représente l'auteur.

Le personnage principal est-il le narrateur ?

« L'écrivain est l'être humain qui a existé ou existe en chair et en os dans notre univers. Son existence se situe dans le « hors texte ». De son côté, le narrateur, qu'il soit apparent ou non, n'existe que dans et par le texte au travers de ses mots. Il est, en quelque sorte un énonciateur interne : celui qui, dans le texte, raconte l'histoire.

⁶⁰ Ph. Lejeune, Le pacte autobiographique, Seuil, 1975

⁶¹ A. Begag, Le Gone du Chaâba, ibid, p50.

⁶² Ibid, p74.

⁶³ Ibid, p87.

ntalement constitué par l'ensemble des signes linguistiques qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui narre l'histoire. »⁶⁴

La narration de ce roman est homodiégétique, c'est-à-dire liée à la première personne. Le « je » impose souvent une focalisation interne. Dans ce cas « le narrateur en sait autant que les personnages »⁶⁵ Tous les passages du récit sont racontés du point de vue du « je ».

Exemple : scène du début du roman vu du point de vue de l'enfant de neuf ans qui s'étonne de la bagarre entre femmes : « Je ne savais pas que les femmes possédaient de telles ressources, même ma mère ! elle n'est pas la dernière au classement. »⁶⁶

Le récit est donc bien de type autobiographique et l'auteur se confond avec le personnage principal qui est aussi le narrateur. Dans le *Gone du Chaâba*, l'écrivain se considère comme son propre objet de questionnement. « Il s'agit là de se dire, de fonder le moi et le déroulement de son existence comme objet de connaissance, comme objet d'écriture. »⁶⁷ Azouz Begag retrace son parcours initiatique et se demande comment, à partir d'une existence déséquilibrée entre deux sphères tout à fait distinctes, la culture française et la culture algérienne, il est parvenu à un équilibre personnel.

Georges Gusdorf définit l'autobiographie ainsi :

« Auto : c'est l'identité, le moi conscient de lui-même.

Bio : c'est précisément le parcours vital, la continuité, le cheminement de cette identité unique et singulière. L'auto inscrit dans le bio la décision d'écrire, l'autobiographie est renaissance, initiative qui pose les conditions d'une reconquête de soi, d'une reconstruction, d'une reconstitution. »⁶⁸

⁶⁴ Y. Reuter, *L'analyse du récit*, Nathan, 2000, p11-12

⁶⁵ recherches sémiologiques, *L'analyse structurale du récit*, Seuil, 1967, p 142.

⁶⁶ A.Begag *Le Gone du Chaâba*, éd Seuil, Paris 1986, p9.

⁶⁷ J.p Miraux, *L'autobiographie*, Nathan, 1996, p7

⁶⁸ idem p 10-11

Le récit authentifié qu'on pourrait qualifier de roman d'apprentissage puisque le « je » du début du roman se transforme, apprend à regarder le monde qui l'entoure et à se situer par rapport à lui tout au long du roman. La référence à Jules Renard et la scène effrayante dans l'obscurité du chaâba constituent à cet égard, un clin d'œil au lecteur de « Poile de Carotte ». Ainsi, comme dans beaucoup de romans autobiographiques rétrospectifs, il est quelquefois difficile de repérer à quel « Je », nous avons affaire. Le « je » devient polyphonique. Désigne-t-il l'enfant d'une dizaine d'années ? ou bien l'auteur adulte qui fait le bilan de son ascension sociale ?

Ainsi, pendant la leçon du maître sur l'hygiène, le « je » de l'enfant prend progressivement conscience du décalage de la notion de propreté selon les cultures. « Un chritte et une kiassa, dis-je trois fois moins fort que précédemment, persuadé que quelque chose d'anormal est en train de se passer »⁶⁹

Quelques lignes plus loin, le « je » de l'adulte prend nettement la mesure de la distance et mêle ses mots au silence du « je » enfant qui se tait. « Je (narrateur adulte) me rendis compte qu'au chaâba, nous étions de mauvais praticiens, mais « je » (narrateur enfant) ne le dis pas. »⁷⁰

La description participe de manière remarquable au fonctionnement de l'histoire. Dans le « Gone du Chaâba », comme dans la plupart des romans, des descriptions s'enchâssent dans le récit narratif.

« Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part, des représentations d'actions et d'événements qui constituent la narration proprement dite et, d'autre part, des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description. »⁷¹

⁶⁹ Le gone du Chaâba, ibid, p98

⁷⁰ Ibid, p99

⁷¹ Recherches sémiologiques, L'analyse structurale du récit, Seuil, 1967, p156

sur la place et le rôle des descriptions dans le roman autobiographique de Azouz Begag. Les descriptions sont ponctuelles et liées à l'action, souvent marquées par de simples adjectifs épithètes.

Exemple : « Bouzid, perplexe devant l'éruption nauséabonde. »⁷²

« Cette intégration de la description dans la progression narrative a également pour effet de la naturaliser, c'est-à-dire de faire oublier son caractère de pièce rapportée, son autonomie par rapport au personnage »⁷³

Dans notre roman, la description a une fonction référentielle, elle produit l'effet de réel. L'auteur, le plus objectivement possible, informe le lecteur de l'organisation d'un bidonville des années 60 dans la banlieue lyonnaise. Il décrit l'univers dans lequel il vit pour montrer tout ce qui l'entoure. Le narrateur nous présente la géographie du lieu :

« Vu du haut du remblai qui le surplombe ou bien lorsqu'on franchit la grande porte en bois de l'entrée principale, on se croirait dans une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin en face de la maison. La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfouissent dans tous les sens. »⁷⁴

Comme le dit Yves Reuter « Les lieux peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes) »⁷⁵ Or, ici il n'existe pas de « guide » du chaâba.

La description a pour but de « donner à voir », de permettre au lecteur ou au narrateur de visiter ce lieu où il n'a vraisemblablement pas accès.

⁷² Le Gone du Chaâba, ibid, p12

⁷³ D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, 2000.

⁷⁴ Le Gone du Chaâba, ibid, p11.

⁷⁵ Y. Reuter, *L'analyse du récit*, Nathan, 2000, p36

peut rester objectif pour un sujet qui lui tient tant à cœur, la description prend alors une teinte subjective évidente. Le narrateur présente le chaâba comme « une masse informe à la géométrie désordonnée, qu'un vent brutal gifle. »⁷⁶

L'utilisation d'adjectifs à connotation négative, la métaphore de la « gifle » font comprendre au lecteur que le regard du narrateur est subjectif. La description a alors pour fonction de transmettre une impression du narrateur/personnage.

Dans ce cas là, elle a un rôle effectif dans la construction psychologique du personnage. De nombreux passages du texte décrivent ainsi la marginalité de l'espace du chaâba, la précarité de son habitat et l'indigence dont souffrent ses habitants. Le chaâba est souvent présenté négativement, à savoir, dans son manque d'hygiène, son analphabétisme, la débauche, la violence qui y règne. Un passage descriptif met en évidence l'image de cet enfant issu de l'immigration. « cartable en plastique accroché au dos, la blouse mal ajustée, le pantalon pas trop froissé, la chevelure qui n'a jamais besoin d'être ordonnée, l'avenue Monin me voit passer au milieu des autres, marchant d'un pas peu convaincu »⁷⁷.

Ces passages descriptifs font vivre les êtres et les choses et donnent l'illusion de la réalité. La description semble être la stratégie discursive dominante des récits de vie.

Le regard du narrateur est complexe. Dans certaines de ses descriptions transparaît cependant une grande tendresse. Le Chaâba, lieu emblématique et nostalgique, représente la culture ancestrale de l'espace d'origine par l'image du père preservateur et gardien des valeurs. Le narrateur décrit un mode de vie proprement algérien avec sa solidarité dans l'infortune, sa convivialité, ses sourires. Par exemple, la mère de Azouz, chaque fois qu'elle fait un bon repas, pense immédiatement à ses voisins : « Tiens, va porter ça chez les Bouchaoui ! Je sors dans la cour. A cet instant, je croise l'un des frères de Rabah qui nous

⁷⁶ Le Gone du Chaâba, *ibid*, p11.

⁷⁷ *Ibid*, p56

cous garnie de deux morceaux de mouton. Son père discute avec le père Bouchaoui, l'invite à partager son repas »⁷⁸

Aux yeux du narrateur (enfant adulte mêlés), le chaâba n'est pas seulement un lieu insalubre, exigu et précaire : c'est le lieu merveilleux de ses racines, un lieu de liberté pour les enfants. « D'habitude, je déteste rester à l'étude car, au crépuscule, le chaâba est merveilleux. Le bidonville reprend vie après une journée de travail. »⁷⁹

Le temps occupe une place importante aussi bien dans la progression du discours narratif que dans le dialogue et la représentation du réel. Nous allons en examiner les composants :

« Les indications du temps contribuent, en premier lieu, à fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Plus, elles seront précises, en harmonie avec celles régissant notre univers, plus elles renverront à un savoir fonctionnant en dehors du roman, et plus elles participeront, avec d'autres procédés, à la construction de l'effet de réel. »⁸⁰

Après avoir donné dans le cours du récit quelques indications factuelles pouvant permettre au lecteur de se référer à l'époque des bidonvilles, Azouz Begag n'énonce qu'au milieu de son récit une seule date qui permet au lecteur d'ancrer l'histoire dans le temps : « Le premier week-end du mois d'août 1966. »⁸¹

Pour marquer le passé dans cette œuvre autobiographique « rétrospective » (cf. Lejeune), l'auteur utilise certes l'imparfait et le passé simple, temps classiques du récit ; cependant, dans le *Gone du Chaâba*, c'est le présent qui domine le discours narratif. Le présent de la narration fonctionne comme substitut du passé simple. Pourquoi ce choix ? Quel effet ce choix de temps produit-il sur le « tu » ?

⁷⁸ Ibid, p65.

⁷⁹ Ibid, p65.

⁸⁰ y. Reuter, *L'analyse du récit*, Nathan, 2000 p38

⁸¹ *Le gone du Chaâba*, ibid, p163.

prendre un effet de proximité, en faisant vivre la scène au lecteur, en la lui rendant présente. Ainsi, ce dernier se rapproche du narrateur ; il se sent impliqué dans le récit.

L'utilisation du présent rapproche le récepteur de l'émetteur : il rapproche l'expérience du narrateur de celle de son lecteur. S'il s'agit du jeune beur en proie aux difficultés de l'intégration, ce procédé vise à soutenir d'une certaine manière son espoir. S'il s'agit du lecteur X du roman, ce procédé l'engage dans la voie du rapprochement, de la confiance. La narration semble simultanée à la lecture.

Du coup, avec l'utilisation du présent comme temps de base, tout le système des temps des récits est modifié et le discours narratif s'articule autour d'un système presque parlé, le passé composé renvoyant au passé et surplissant ainsi le plus que parfait classique.

Le temps et un enjeu romanesque. Azouz (enfant) doit trancher entre les traditions ancestrales et la modernité, entre les deux espaces, l'espace d'origine, représenté par le chaâba et la culture maghrébine et l'espace d'accueil ressenti comme la modernité :

« Ma mère nous a fait prendre un bain dans la bassine familiale, nous a passé une culotte blanche à chacun et une gandoura resplendissante de pureté tombant jusqu'aux chevilles. »⁸²

Dans ce roman, le temps est un enjeu psychologique ; Azouz enfant cherche à se détacher d'un passé hérité de ses parents et d'un présent douloureux dans lequel le personnage veut éviter d'être rejeté, humilié et marginalisé comme ses cousins, ses voisins, ses copains. Il veut se démarquer, passer « le pas ».

Dans le discours begaguien, nous décelons les différentes fonctions du langage : Nous citons en premier lieu la fonction référentielle : l'objectif de l'écrivain est de faire connaître à son lecteur la vie d'Azouz et sa famille dans un bidonville de la région lyonnaise, en l'informant également des conditions pénibles dans

⁸² Ibid, p110.

la position d'Azouz entre deux cultures, la française et l'algérienne.

Le discours de Begag est fondé aussi sur l'influence d'autrui : A s'adresse à b en vue d'une réaction, c'est ce que nous appelons fonction conative, auquel cas, l'émetteur s'oriente vers le récepteur. Tout en s'inspirant de son vécu, Azouz begag s'adresse aux jeunes issus de l'immigration.

Ce qui retient le plus notre attention, c'est ce message implicite. Il veut dire à ces jeunes qu'en dépit des conditions pénibles dans lesquelles vivaient sa famille et lui, du racisme dont ils ont été victimes, Azouz a gagné le droit d'être un citoyen à part entière grâce à sa volonté et à son accès au savoir et à la connaissance ; c'est l'histoire d'une intégration réussie.

Nous relevons également la fonction expressive ou émotive qui apparaît d'emblée dans le discours descriptif. Cette fonction centrée sur le destinataire, « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. »

1.1.5- « le gone du chaâba » du roman au film :

Le roman et le film ne se limitent pas à une étude sociale. Ils tentent tant bien que mal de dévoiler une réalité, de décrire les conditions de vie d'un microcosme social, sans tomber dans le côté misérabiliste dépeint par un grand nombre de productions romanesques et filmiques sur l'immigration.

La baraque, qui évoque à elle seule tout un univers référentiel, est bourrée de signes métonymiques d'une unité géographique bien définie: le chaâba. Ces signes ne renvoient pas seulement à la contiguïté qui définit généralement la métonymie et qui ne concernent que le plan de la signification, mais ils désignent aussi un univers répugnant. Nous découvrons le chaâba à travers les panoramiques qu'en donne le réalisateur, c'est un tableau dégoûtant qui se déploie à notre vue.

Ainsi, nombreuses questions se posent à nous :

le l'immigration se déplace du livre à l'écran ?

Comment s'effectue le passage du récit écrit au récit filmique ?

Quelles sont les modalités de cette adaptation ?

La tâche du réalisateur s'est-elle limitée à un contenu ou un message d'un code à l'autre ?

Il s'agit du discours sur l'immigration, que devient ce discours à l'écran ? voilà une question qui mérite une attention particulière.

L'œuvre romanesque et filmique offrent plusieurs lectures et interprétations, elles sont chargées de sens et fertiles de connotations. Le spectateur /lecteur européen et algérien n'interprètent pas les signes de la même façon.

Ils reconnaissent les figures, établissent les filiations et les influences, repèrent les traces des normes sociales et historiques et du terrain socioculturel d'où le texte est issu. Ces signes (vestimentaires, linguistiques, gestuels) reconnaissables au premier coup d'œil désignent et délimitent ces aires. Un habit (le voile par exemple) peut être le signe métonymique d'une région de l'Algérie.

La célébration de la circoncision, tout comme le voile sont les seuls éléments dans le récit qui indiquent l'origine géographique de la famille (l'est de l'Algérie). Le cinéma a la possibilité de montrer ce que le roman n'évoque pas et ce que le verbe ne décrit pas toujours : les marques d'altérité.

On parlera des « minorités visibles » qui sont généralement « des minorités audibles ».

La communauté maghrébine dans le film de Christophe Ruggia se distingue par les traits physiques spécifiques de ses membres, leur religion, leurs habitudes vestimentaires, culturelles et linguistiques et surtout leur statut social. Nous reprenons l'expression récurrente « Tête d'arabe » (signes d'appartenance entre eux, et critère d'exclusion et de dérision par les autres.)

Le réalisateur en rend compte par la position rapprochée de la caméra. Nous obtenons par conséquent, des gros plans sur ces marques de l'arabité, comme le point noir sur le front de Mme Bouafia.

bien dérisoires, mais ce sont ceux qui constituent les éléments d'identité et d'identification. Les habits sont un autre signe extérieur de « l'étrangeté » des personnages d'origine maghrébine. A l'occasion de la fête de la circoncision, rituel religieux musulman, la caméra focalise sur les gandouras et les robes traditionnelles, richement brodées, des gros plans sur les signes distinctifs extérieurs et certaines pratiques culturelles, construisant l'image d'un groupe homogène, jouissant d'une identité propre.

Le titre du film, qui est aussi celui du roman, a une fonction référentielle étant donné qu'il informe sur le thème central de l'histoire. C'est le premier contact du spectateur/lecteur avec l'œuvre textuelle et l'œuvre filmique.

«Le Gône du Châaba» répond aux questions suscitées par le titre dans la mesure où le film et le roman nous renseignent sur ce que sont «Le Gône» et «Le Châaba». Le titre quelque peu métaphorique, renvoie au personnage du récit aussi bien dans le roman autobiographique que dans le film: Dans le roman, il renvoie à Azouz Begag, personnage central de l'histoire. Dans le film, il renvoie à Omar, acteur principal.

Le titre, syntagme nominal, incite le lecteur à se poser diverses questions. Il peut, à première vue, apparaître incompréhensible pour un français et même pour un algérien, vu qu'il y a adjonction de deux termes : «Le Gône», terme français, d'origine argotique, utilisé spécifiquement dans la région de Lyon et «La Châaba», terme féminin en réalité, issu de l'arabe algérien. (Le gône, signifiant le gamin, l'enfant et le chaâba désignant, dans le langage courant algérien, un lieu de décharge publique situé à la périphérie des villes et, par extension, bidonvilles, gourbis).

Pourquoi ce mélange linguistique ? Ne serait-il pas un moyen pour attirer l'attention du lecteur ou du spectateur potentiel ?

Aussi bien dans le roman que dans le film, le titre se caractérise par sa visibilité et sa lisibilité. Les lettres, perceptibles par les yeux (grosseur des

ation. La couverture du livre est illustrée par la photo en «gros plan» d'un enfant ayant entre les mains, un bouquin.

Cette image inscrite en exergue par l'éditeur, est censée donner un aperçu synthétique de l'œuvre tout en incitant le lecteur potentiel à l'achat du livre.

L'extrait de texte sélectionné pour figurer sur la couverture du livre est un dialogue entre Azouz et son professeur, Mr Loubon, un pied noir d'Algérie. L'entretien en question porte sur le parlé arabe en général et algérien en particulier. Suit ensuite la biographie de l'auteur.

En annexe du roman, l'éditeur offre un guide et un petit lexique relatif au parlé sétifien pour faciliter au lecteur étranger, français entre autres, le sens des termes utilisés.

Le film laisse apparaître, juste après le générique (défilement des noms des interprètes, et des techniciens), une citation : « à Rabah » avec en décor sonore une musique orientale mixée à l'hymne national algérien. Il est par ailleurs clairement précisé la date et le lieu où se situe l'histoire narrée : «France 1965».

La violence, la colère sont omniprésentes mais tournent court. Les femmes qui ne semblent avoir aucun horizon que celui du «camp » et qui vivent dans le dénuement total, se querellent trop souvent entre elles, s'insultent et se roulent même dans la boue, comme pour manifester leur existence. Le mur de la misère semble infranchissable.

Il devient un obstacle absolu derrière cet espace clos du châaba. La plupart des scènes se déroulent en intérieur, ce qui accentue la rupture avec l'extérieur.

l'annonce des scènes donnent le ton dès le début du film, en décrivant un univers fragmenté et cloisonné.

Au delà de l'histoire de Omar, constituée d'images cadrées par le réalisateur, surgit sur l'écran tout le potentiel du monde de l'émigration. L'analyse de l'œuvre aide à découvrir la signification historique cohérente de l'histoire de l'émigration en France en prenant en compte l'ensemble de ses aspects particuliers.

Dans le livre, comme dans le film, le récit traduit un aspect des relations et des échanges propres au milieu observé. Nous voyons un groupe humain animé par un dynamisme qui est ressenti, éprouvé mais qui ne débouche pas sur une forme cohérente d'expression. Nous avons là une prise de vue panoramique sur le milieu observé. Les auteurs expriment, à travers leur langage spécifique, littéraire pour A. Begag et cinématographique pour C. Ruggia, les caractères dominants.

Le groupe social observé semble animé par une représentation confuse de son présent et de son avenir. Nous sommes à la fin d'une longue et douloureuse guerre d'indépendance qui, dans le livre comme dans le film, ne fait l'objet d'aucune attention particulière. Certes, le milieu social décrit en proie à des conflits s'inscrit bien dans un contexte historique. Nous y voyons un ensemble humain qui évolue de façon anachronique avec ses hésitations et ses incertitudes qui, au fur et à mesure du déroulement du récit, vont se consolider. Dans le récit, les tensions sont perceptibles à tout moment sur l'écran.

Récit écrit	Récit filmique
<p>1- Dans le roman, le nom du personnage central est bien celui de Azouz Begag, l'écrivain, ce personnage n'a pas de voix off dans le texte écrit.</p> <p>2- Ses propos et ses sentiments sont graphiques le sujet parlant n'a pas de voix, seul le contenu des paroles nous informe sur son état d'âme.</p> <p>3- le texte est donné à lire de manière progressive.</p> <p>4- Les portraits des personnages et descriptions des lieux sont variés : champs sémantiques, adjectifs.</p>	<p>1- Le nom de l'acteur principal n'est plus Azouz Begag, mais Bouzid Negnoug, interprétant le rôle de Omar Ketab, celui-ci est désigné par l'ø il subjectif de la caméra et sa voix off.</p> <p>2- Les voix et gestes informent le spectateur. Exemple : le passage de la tristesse à la satisfaction.</p> <p>3- les bruits et paroles se superposent, ils sont donnés à entendre simultanément.</p> <p>4- les images : l'espace du Chaâba, physique de l'acteur et des autres comédiens, décors, accessoires</p>

1.1.6- l'histoire, le scénario et les personnages.

Un film de 96 minutes ne peut rendre compte de tous les éléments d'un récit de 240 pages (la contrainte du temps), le film ne raconte pas tout ce qui est écrit dans le livre. Un film est une adaptation personnelle d'un metteur en scène qui choisit souvent certains passages du livre qui l'intéressent le plus afin de donner sa propre vision de l'œuvre.

Du roman au film, l'histoire se allège donc considérablement vu que le réalisateur élague de nombreux éléments. Comme la compression temporelle est importante, le réalisateur doit alors reconstituer les protocoles narratifs pour assurer cette fonction du récit, fondamentale selon Christian Metz et qui permet de monnayer un temps dans un autre temps ».

Cette compression résulte non seulement de contraintes propres au média filmique, qui doit limiter le récit à un nombre précis de minutes, mais aussi de choix délibérés qu'opère le réalisateur, qui abrège ou amplifie certains passages du texte.

Nous nous sommes limités à l'analyse de la transposition du récit à l'écran afin d'en déterminer les effets induits. Nous venons de voir, en comparant le récit en images au texte de base, qu'il y a complémentarité et non opposition entre les deux formes d'écriture, cinématographique et textuelle.

Dés le début, le récit filmique diverge totalement du livre. L'étude comparative des premières pages du livre et des premières séquences du film, nous amène à faire les constatations suivantes :

Le temps de l'histoire se retrouve réduit de plus de la moitié. Ruggia situe l'action de son film entre 1965, année qui marque le troisième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie, et le 5 août 1966, date de l'emménagement à Lyon de la famille Bouzid, qui quitte le chaâba, c'est-à-dire le ravin, autrement dit, le

es poubelles, suivant le sens de ce mot arabe. Le roman ne précise pas le début exact, mais s'étend jusqu'en 1968.

Certains moments décisifs de la vie du narrateur sont passés sous silence dans le film, nous y reviendrons sur cela par la suite.

Cependant, le réalisateur ne se limite pas à l'économie narrative, caractérisant tout passage à l'écran. En plus de la suppression, Ruggia procède aussi à une compression des séquences et des personnages.

Des scènes éparses dans le roman sont rassemblées dans le film en une seule séquence et, de celle longuement développées à l'écrit, le réalisateur ne retient quelquefois qu'un aspect, le début ou l'aboutissement.

Par exemple, économie est faite de toutes les maladroites linguistiques et comportementales du narrateur dans la classe de monsieur Grand On le présente comme un élève déjà adapté et brillant, et si chacun de ses succès est célébré dans le roman, le film les résume en une seule séquence, celle où Bouzid lui fait des confidences sur la providence et manifeste son désir d'inviter le professeur à dîner.

Alors que dans le roman, la scène initiale de l'incipit est centrée sur Zidouma, la tante d'Azouz, le film, lui s'ouvre sur une scène de violence : la dispute devant le point d'eau. C'est par une prise de vue en plongée sur le «Chaâba» que commence le film, le réalisateur a peut être voulu signifier l'écrasement dans le chaâba, la dépendance des personnages féminins au lavoir pour donner une vision d'ensemble du décor et donc mieux faire voir la situation.

Le second plan met en scène le père d'Omar et les autres hommes qui partent au travail. Tous les personnages décrits, astreints au même mode de vie lié à l'exil, subissent une réalité amère où l'exploitation sociale dispute la place au racisme, à la xénophobie, à la marginalisation, à l'errance et à la déculturation.

Dans le récit romanesque, le «Je» nommé Azouz prend en charge tout le récit mais il n'en demeure pas moins que dans le récit filmique, le pacte

respecté ; le narrateur n'est plus Azouz mais un jeune interprète appelé Omar. Dès le début du film, nous le voyons en gros plan avec en voix «off», sa voix qui explique le mot «Chaâba». Au discours oral se substitue donc le discours du narrateur.

Cette voix intérieure (discours actoriel) va tout le long du film, communiquer les pensées que A. Begag veut faire connaître au monde extérieur en donnant l'impression de s'adresser au spectateur lecteur.

Le personnage Omar est montré au début du film, un livre ouvert à la main et, à la fin, écrivant péniblement dans un cahier d'écolier « les mémoires du chaâba ».

La voix over, celle d'un enfant et sa lecture du texte qu'il a écrit. De cette manière, Ruggia, comme Begag dans le roman, laisse le jeune protagoniste assumer la narration ; cette voix contrôle l'espace narratif et discursif.

Le gone du chaâba, roman et film est une chronique relatant les événements au fur et à mesure qu'ils surviennent, nous sommes donc en présence d'une intrigue linéaire qui mène les protagonistes d'un espace périphérique à l'autre, d'une situation d'ignorance totale à une situation de relatif savoir.

L'axe temporel du récit ne souffre d'aucune digression, à l'exception de la séquence de la circoncision, analeptique dans le roman mais replacée dans l'ordre chronologique normal dans le film.

La voix narrative et la construction de l'intrigue établissent un parfait parallèle entre le film et le roman. Nous avons l'impression que le réalisateur déploie un effort réel pour maintenir dans son film les mêmes événements, avec parfois le même ordonnancement, la même thématique et la même atmosphère que dans le roman.

Il est à noter que toutes les modifications subies par le texte lors du passage du littéraire au filmique tiennent de la différence des deux médias.

En effet, le roman n'est pas soumis aux mêmes contraintes de temps que le film et peut se répandre en commentaires et en descriptions.

et j'ai neuf ans, je suis né dans un grand hôpital en France, je suis français, mon père a une petite maison à lui avec un grand terrain autour, c'est pour cela qu'il a invité son frère Saïd et des amis d'El Ouricia en Algérie qui fuyaient la pauvreté ou la guerre, maintenant on y est, je ne sais plus combien de famille qui vivent ici, ça fait comme un village, nous on appelle ça le «Chaâba». cf l'épilogue du film.

« Il ne paraît pas pertinent de considérer le personnage filmique comme l'incarnation d'un personnage littéraire, ce qui laisse entendre que l'existence première du personnage est littéraire et que son existence filmique n'est que l'effet d'un ajout, d'un surplus. En fait, personnage littéraire et personnage filmique sont deux signes qui diffèrent par le signifiant, par la substance et la forme de l'expression et par la forme du contenu »⁸³

Le personnage de Omar est le moteur et le fil conducteur du récit filmique car c'est lui qui fait avancer l'action. Ce dernier est très différemment pris en charge par le roman et le film vu la divergence des nécessités, des contraintes et des projets techniques

Le personnage en tant que signe linguistique, psychologique, social, assume un rôle et une fonction. Cet actant explique P. Hamon, est dès le départ une catégorie vide qui «se remplit» au fur et à mesure de l'avancée du texte.

Dans le récit filmique, l'acteur est un individu réel vu sa présence physique, ce dernier interprète un rôle bien précis et assume quelque fois des fonctions diverses, citons entre autres :

Zohra, la sœur d'Omar tient lieu d'intermédiaire aussi bien dans le film que dans le livre entre le monde des enfants et celui des adultes :

⁸³ Francis Vanoye, op. cit.

ns ses activités scolaires, demeure souvent complice avec lui quand il faut affronter le père (la scène de la table de multiplication). Zohra lit également le journal à son père, partage avec sa mère les tâches ménagères et informe les autres parents des résultats scolaires de leurs enfants.

Le livre tout comme le film, évoque la scène nocturne des toilettes : le réalisateur a mis en scène l'image de Bouchaoui telle que décrite dans le roman, versant son pot de chambre sur Omar, l'enfant terrorisé, sort en criant, croyant que c'était les «djnoun». «Lorsqu'il fait noir, je sais qu'il ne faut pas aller aux toilettes, ça porte malheur et puis, c'est là que l'on trouve les « djnoun », les esprits malins.»⁸⁴

Au cinéma, l'histoire est l'ensemble des événements effectivement produits, alors que la diégèse est l'univers fictionnel présupposé par le film, ensemble spécifique structuré de propositions implicites caractérisant des personnages, des lieux et des actions.

Tous les supports du récit filmique concourent à la configuration. Nous venons de voir comment le dialogue peut servir de repère au moins au niveau des axes sémantiques et supplanter l'image pour rendre crédible ce qu'elle n'arrive plus à dire « correctement ».

La mise en image mobilise plusieurs modalités simultanément. Citons entre autres le cadre de l'écran, la composition de l'image, la position du père et de la mère de Omar au sein du cadrage, tel que voulu par le réalisateur. On peut également signaler l'éclairage intimiste dans la cabane. L'échelle des plans et leurs effets combinés selon que l'un ou l'autre personnage est représenté participe de cette construction.

film ne peut faire l'économie d'une connaissance approfondie de tout ce qui l'entoure, tout comme il s'avère difficile de contourner la question du contexte social et politique dans lequel le récit s'inscrit. Annie Goldman a ouvert une voie inexploitée en France en essayant de cerner les fondements d'une sociologie du cinéma.

Le film « le gone du chaâba » rime avec l'échec, l'abandon, la marginalisation, le délabrement et la désespérance, même si la fin, ouvre quelques espoirs. Le bidonville malgré ses bruits, sa pollution, sa saleté, et les agressions quotidiennes, demeure un lieu intégrateur car il inscrit les individus qui le composent dans une communauté humaine.

Le livre tout comme le film, mettent en scène l'image des « gones » fouillant dans les décharges publiques ou chassant à coup de cailloux des femmes qui semblent être des prostituées, les scènes de départs vers l'école, les leçons de morale du maître sur la politesse et l'hygiène. Concernant la scène de la décharge publique, celle-ci produit un effet considérable :

« Encombrant le petit chemin de son nez de fer immense, il avance à très faible allure, comme un dessert, un camion de poubelles majestueux, plein aux as, débordant de trésors de tous côtés ».

Comparaison et personnification s'entremêlent, alliance, rapprochement et contradiction des mots, tels sont les effets récurrents dans ces passages.

Globalement, le réalisateur a respecté le roman avec fidélité. Il a gardé tels quels plusieurs chapitres du livre :

- (1) L'affrontement entre Zidouma et la mère de Azouz.
- (2) Les discussions entre le père et son frère au sujet de la boucherie.
- (3) Le trafic de viande.
- (4) Les disputes entre les deux frères (Bouزيد et Saïd).

⁸⁴ A Begag, *Le Gone du Chaâba*, Seuil, 1986, p.13-14

fficilement d'apprendre mais malheureusement, les conditions pénibles dans lesquelles il vit ne lui donnent guère l'envie de travailler.

- (6) La générosité : échanges de plats entre les voisins.
- (7) Le déménagement
- (8) La construction d'un univers où les personnages, complices ou opposés, aident le jeune garçon à s'accomplir, citons entre autres les propos du père :

« Moi je travaille avec les mains, pas avec la tête, toi, c'est pas pareil, tu dois réussir dans la vie, tu dois être le meilleur à l'école, meilleur que les français ! »
Toute l'ambition du « Je » est symbolisée et focalisée sur le dictionnaire trouvé dans la décharge ainsi que le livre de Jules Verne qui lui a été offert par son père pour sa circoncision. Plusieurs scènes montrent l'enfant en gros plan, tenant un livre entre les mains.

Dans le roman, le rôle de la lecture dans le développement personnel et l'émancipation est également mis en évidence :

« J'étais allongé sur le sol, absorbé par mon livre de lecture lorsque mon père est rentré à la maison. »⁸⁵

« Baudelaire ! voilà ! c'est à Baudelaire que cet automne malheureux me fait penser. »⁸⁶

Mr Loubon donne à son élève le livre de Jules Roy intitulé « Les chevaux du soleil », ce jeune garçon assoiffé de savoir et de connaissances ignorait Jules

⁸⁵ Azouz Begag, « Le Gone du Chaâba », Seuil, 1986, p 127.

⁸⁶ A. Begag, « Le Gone du Chaâba », Seuil, 1986, p 148-149.

entendu parler de ce Jules Roy, mais je connais Jules

Renard. »⁸⁷

En se plongeant dans la lecture, le personnage central s'évade du quotidien des disputes qui éclataient dans le chaâba. Son attachement pour la lecture et les études apparaît encore une fois dans le discours iconique et sonore : A la fin du film, il dit en voix off :

« Mon enfance, je l'ai laissée derrière moi dans les ruines du chaâbaï je n'ai plus peur maintenant. Je vais travailler, lire et écrire. »

Le thème du livre est récurrent dans le roman et le film. Tous deux veulent influencer les enfants d'immigrés pour fréquenter les librairies et les bibliothèques, en prenant comme modèle l'expérience de ce fils d'immigré qui a trouvé sa place dans la société grâce à la lecture et à ses études. C'est un exemple de réussite dans la société, un espoir, une intégration possible.

Azouz, personnage central du roman et Omar, acteur principal du film semblent avoir une conscience aiguë de leur situation entre leur vision du monde et la réalité sociale contingente dont ils sont témoins et victimes.

Cette déchirure et cet écartèlement qu'ils subissent quotidiennement et que montrent très bien nos deux corpus d'analyse (roman /film), les incitent à faire tout leur possible pour préparer un avenir meilleur par le savoir et la connaissance. Tout en se sentant différents des personnes de leur environnement, Azouz, personnage romanesque et Omar, personnage filmique, cherchent à ressembler aux français et à intégrer l'espace auquel ils rêvent et qu'ils décrivent d'une manière très positive, les deux récits décrivent parfaitement leur espace vital, un espace interculturel et intercommunautaire où se côtoient tradition et modernité, culture maghrébine et culture occidentale, ainsi, le récit souligne parfaitement leur crise identitaire.

⁸⁷ Ibid, p 215.

arente dans le roman et dans le film a retenu notre attention :

Il s'agit de Djamila Bouaffia, une habitante du chaâba, cette femme attend Azouz à la sortie de l'école :

« Une dame arabe a franchi le portail de l'entrée principale. Elle se dirige dans ma direction. Son accoutrement attire les regards. Elle est habillée comme ma mère lorsqu'elle fait la cuisine : un binoir orange, des claquettes au pieds et un foulard rouge qui lui serre la tête. Autour de son ventre rond, une ceinture en laine. Elle s'approche de moi, me regarde, sourit. Après m'avoir salué en arabe, elle parle à voix basse comme si elle avait peur d'être surprise par quelqu'un.

- C'est bien toi le fils de Bouzid d'El-Ouricia ?
- C'est vous qui habitez dans les baraques vers les chalêts ? écoute ! j'habite moi aussi à El- Ouricia. Je connais bien ta famille. D'ailleurs, tu diras bonjour à ta mère. Dis lui : « Djamila te passe le bonjour. » Tu travailles bien à l'école ? écoute, rends-moi un service : assieds-toi à côté de mon fils Nasser pour l'aider pendant les compositions
- Je commence à comprendre pourquoi elle est venue vers moi.
- Nous sommes tous des arabes, non ? pourquoi vous ne vous aidez pas ? toi tu aides Nasser, lui il t'aide, etc.
- Je connais Nasser Nasser. Il ne brille pas beaucoup en classe. Mais qu'y puis-je ? que dois-je répondre à cette femme ? je reste muet, non pas parce que je juge cette attitude meilleure qu'une autre, mais parce que, je suis incapable de penser quoi que ce soit face à cette insolite demande. La dame me fait de la peine. Je comprends qu'elle veuille que son fils soit aussi un savant, comme les français. Elle est toujours là plantée devant moi, l'air de plus en plus gêné. Elle m'implore au nom de son fils, au nom de notre origine commune, au nom de nos familles, au nom des arabes du monde.

Non, c'est trop dangereux. Il faut que je lui dise franchement.

au maître si ton fils peut se mettre à côté de moi pour les compositions !

Elle croit que je suis naïf, que je n'ai pas compris la complicité qu'elle sollicite.

- Mais tu n'as pas besoin de demander au maître ! réplique-t-elle.
- Tu veux que je triche, alors ?
- Oh ! tu emploies là de grands mots ! Il s'agit là d'aider mon fils, pas !

Je lui coupe la parole.

- Si tu veux pas que je demande au maître, alors je refuse !... »⁸⁸

Christophe Ruggia a reproduit cette séquence dans son film, les propos de la comédienne étaient identiques au texte, sauf que dans le roman, le passage est plus détaillé, Azouz Begag y consacre cinq pages.

RUGGIA s'est permis quelques libertés avec le roman, par exemple, lors du tournage de la séquence de la circoncision évoquée aussi bien dans le film que dans le roman. Cette pratique à caractère religieux revêt un poids symbolique d'une extrême importance.

Lors de la cérémonie le « Tahar » est habillé en tenue traditionnelle, or, dans le roman il porte un costume cravate. Nous supposons que c'est un clin d'œil en direction du public occidental. Un Européen peut qualifier cette coutume comme relevant de la barbarie si dans le film, le circonciseur était présenté comme un être qui présente tous les attributs de la civilisation.

Autre changement remarqué: Dans le roman, il s'agit de la circoncision de Azouz et de son frère Moustaf. Dans le film c'est celle de Omar et de Hacène, son cousin. La deuxième partie du roman a quasiment été supprimée. Le film s'achève d'ailleurs à la première rupture :

⁸⁸ Le Gone du Chaâba, Ibid, p77-78.

ville alors que dans le roman, le narrateur retrace l'installation dans la cité de la famille d'Azouz. Citons entre autres cette scène évoquée dans le roman :

« Du couloir de l'entrée, nous contemplons le rêve pour lequel nous avons tant voulu fuir le chaâba : une cuisine, un salon et deux minuscules alcôves sans fenêtres. Emma devine tout à coup que je l'observe, alors elle se défile, fait quelques pas vers les meubles de la cuisine, passe la main sur les tapisseries. »⁸⁹

Nous constatons par ailleurs une diminution du nombre d'actants, et ce pour des raisons évidentes :

Un personnage nouveau ne coûte au romancier que l'effort d'invention d'un nom propre alors qu'il coûte au producteur le paiement d'un cachet d'acteur. Certains personnages tels Louise et son mari, les frères Taboul d'origine juive, le professeur pied noir M. Loubon ont disparu du film. M. Loubon était très proche de Azouz. C'est lui qui l'a initié à la culture française.

« Le prof a pris l'habitude de me faire parler en classe, de moi, de ma famille, de cette Algérie que je ne connais pas, mais que je découvre d'un jour à l'autre avec lui. » (p.213). L'emploi de l'adjectif démonstratif « cette » est très significatif : L'Algérie est un pays inconnu, les seules choses qui relient Azouz à ce pays sont :

- Les parents
- La religion
- La langue arabe parlée au chaâba.

La religion occupe une place très importante :

Alors là, Bouzid a pris son air le plus grave pour conclure :

-Non, mon fils. Allah. C'est Allah qui nous mène. Personne d'autre.

Puis il a suggéré :

⁸⁹ Ibid, p165

coranique le samedi matinsí Tu vois, mon filsí

Dieu est au dessus de tout. Allah guide notre Mektoub à nous tous, à moi, à toi, à ton broufissour binoirí » p226

Autre scène totalement disparue du film : Celle où Messaouda, la mère d'Azouz vient attendre son fils à l'école et va être complètement ignorée vu qu'il s'est fait passer pour un juif, sachant qu'il sera mieux intégré au sein de sa classe. Cette scène ne serait-elle pas trop humiliante aux yeux du réalisateur et du spectateur ?

« ça s'est passé un soir vers 5 heures, alors que Mme Valard venait juste de nous libérer. Je descendais l'escalier qui débouche directement sur le trottoir de la rue, les deux compatriotes juifs à mes côtés. Plusieurs mamans attendaient leurs gones. Soudain, une vision insupportable boucha le cadre de la porte. Là sur le trottoir, évidente au milieu des autres femmes, le binoir tombant jusqu'aux chevilles, les cheveux cachés dans un foulard vert, le tatouage du front encore plus apparent qu'à l'accoutumée : Emma. Impossible de faire croire qu'elle est juive et encore moins française. Elle me fait un signe de la main pour m'avertir de sa présence, quand Alain dit à son double :

-Regarde, elle t'appelle, l'arabe !

Le double éclate de rire, un rire des plus ignobles, avant de poursuivre :

-C'est ta femme ?

Et ils s'esclaffent de plus belle, là, à quelques centimètres de moi. Et je reste muet, piégé, comme les Egyptiens dans le désert du Sinaï. Je feins de rattacher le lacet de ma chaussure pour attendre qu'ils s'éloignent de moi. Et lorsqu'ils me tournent le dos, j'adresse à ma mère de grands signes de bras, secs, déterminés ! Je lui parle avec mes yeux, mes mains, mon corps tout entier pour la supplier de s'en aller, de se mettre ailleurs. D'abord, elle ne comprend rien à mes gestes et continue de me sourire et d'agiter son bras dans ma direction. Puis au fur et à mesure que j'accentue mon mouvement de colère, son sourire disparaît de ses lèvres, son bras s'abaisse, son corps se fige. Finalement, elle fait marche arrière et s'en va se cacher derrière une voitureí Emma attend toujours son fils

n coup d'œil il vers elle. La pauvre est immobile. Elle me voit prendre une direction opposée à la sienne et comprend enfin que je ne veux pas la voir du tout. Alors, elle part seule dans la rue Sergent-Blandan pour retourner à la maison. »⁹⁰

Dans le film, Omar a un frère, Farid qui est son exact opposé. Celui que le père bouscule sans cesse. Farid, né en Algérie, n'a pas réussi à l'école française. Le réalisateur a marqué cette opposition dans une séquence où les deux frères s'affrontent puis se parlent. Le frère condamné à l'analphabétisme, encourage alors le cadet destiné à réussir. Cette scène n'existe pas dans le roman.

« Farid : Moi je suis né en Algérie, toi tu es un arabe français aussi français que les français de ta classe mais la seule différence, c'est que toi t'es pauvre et qu'en plus, on peut te traiter de sale bicot et c'est pour cela que tu dois être le meilleur à l'école et avoir un travail comme les français et beaucoup d'argent et un bicot qui a beaucoup d'argent n'est plus un bicot, c'est un monsieur, c'est tout et c'est ça son rêve Abboué, c'est pour ça qu'il est si fier de toi. »

Omar : Et toi aussi, il t'aime Abboué.

Farid : Je sais, c'est juste que moi, il sait que je n'aurai jamais un travail mieux que lui. »

Nous sommes en 1965 et l'enfant s'acharne à être le premier de la classe pour satisfaire son père mais sa réussite va déplaire à ses copains qui le jalourent et qui vont remettre en question son identité.

« T'es pas un arabe. Si t'en étais un, tu serais dernier de la classe comme nous ! » ce qui ne l'empêche pas de se joindre aux jeux des gamins du chaâba : la fouille des camions poubelles.

Aussi bien le roman autobiographique de Azouz Begag que le film sont un cocktail d'humour et de tolérance, plein de tendresses pour ses personnages.

⁹⁰ Ibid, p 190-191

retrouve égarée entre deux cultures : l'algérienne traditionnelle et la française moderne. Dans le film, RUGGIA ajoute une séquence où elle se maquille maladroitement, en cachette, Omar la surprend mais ce dernier lui promet de ne rien dévoiler à leur père car il sait très bien que certains comportements sont réprouvés par la communauté algérienne.

L'interprète qui joue le rôle de Yasmina, « la miss » du chaâba, admirée par Farid et Omar, n'apparaît guère dans le roman. La jeune fille exprime son exil, sa solitude à travers ses chansons, elle évoque « les déchirures de l'éloignement du village natal » et la nostalgie du retour.

« Avion vole, ramène moi dans mon pays où sont restés les êtres qui me sont chers »

Le réalisateur a, en outre, supprimé plusieurs scènes, difficiles à diffuser à un grand public car elles pouvaient choquer le spectateur. La lecture du « gone du chaâba » ou d'un quelconque roman, incite à une représentation mentale et suggestive. L'interprétation romanesque est personnelle en ce sens que le lecteur peut imaginer des situations variées.

Par contre, dans le film, tout est visible à travers l'œil subjectif du réalisateur, l'image vient en quelque sorte limiter son imagination.

Scène évoquée dans le roman :

L'écrivain décrit l'appartement occupé par la famille de Azouz après qu'ils aient quitté le chaâba ; le réalisateur ne met pas en scène cette séquence car le film s'achève au moment du déménagement.

« Du couloir de l'entrée, nous contemplons le rêve pour lequel nous avons tant voulu fuir le chaâba : une cuisine, un salon et deux minuscules alcôves sans fenêtre. Emma devine tout à coup que je l'observe, alors elle se défile, fait quelques pas vers les meubles de la cuisine, passe la main sur les tapisseries. »⁹¹

⁹¹ Ibid, p165.

procite chez le spectateur un sentiment de réalité assez intense. « Le Chaâba » du roman et du film n'est pas une invention de l'esprit. En 1963, près de 43% des algériens étaient cantonnés dans ces sordides bidonvilles, des campements laids où la vie était des plus pénibles. Ceux sont des lieux propices à l'exclusion où l'on devine entre les toits de taule, la boue, et les rats, la promiscuité où évoluent des personnages.

Le chaâba est toujours filmé avec des couleurs éteintes :

brun, marron, vert, kaki. Jamais de couleurs vives, les seules couleurs vives qui apparaissent dans le film, ce sont les couleurs des femmes lors de la scène de la circoncision. Il est également filmé à hauteur d'individu ; on perçoit mieux les obstacles et on ne voit jamais le cil, ce qui accentue l'impression de fermeture, d'enfermement, de prison.

La femme, l'instruction, la dignité, la solidarité sont des thèmes récurrents dans le roman et le film.

Comme nous l'avons déjà évoqué, deux espaces structurent le film et le roman : le chaâba et l'école. Nous découvrons le chaâba à travers les panoramiques que l'on donne le réalisateur, en accompagnant Omar et les gones dans leurs promenades et leurs jeux.

C'est un tableau dégoûtant qui se déploie à notre vue : des huttes construites sans aucun souci esthétique, des allées gluantes de saleté, des flaques d'eau, une bande d'enfants abandonné et courant dans tous les sens, voilà l'essentiel du décor. Un véritable espace d'insalubrité ; cet univers a ses hommes et ses pratiques, ses habitants sont dans la majorité des immigrés, leur niveau de vie, de même que leur origine, leur imposent une certaine attitude.

Tous sont des travailleurs manuels survivant à peine et aucun ne peut souffrir le luxe d'une maison bien compartimenté. Eau courante, salle de bain ou électricité ; le chaâba est un lieu de promiscuité absolue, bâti sur un remblai qui sert de décharge publique, le chaâba symbolise la saleté. C'est le lieu où l'on se

les maghrébins qui y trouvent leur subsistance deviennent des rebuts de la société.

Ils sont tenus à l'écart de celle-ci, tels des parias. Une fois la barrière du bidonville franchie, les gones se baissent tous et nettoient leurs chaussures maculées de boue, comme pour se purifier des souillures de leur origine avant de continuer leur marche.

Un rapport d'exclusion structure l'espace : d'un côté, le chaâba, de l'autre, l'ailleurs que représente la France. Tout se passe comme si ce lieu habité par les immigrés était un lieu maudit, une sorte de prison d'où ils ne pourraient s'évader. La caméra effectue des plans longs sur les gestes quotidiens tels que le bain matinal de Bouzid, la lessive tumultueuse à la pompe, le repas familial, l'abattage des moutons, etc., afin de mettre en évidence les activités qui singularisent les habitants du bidonville.

L'autre espace est l'école, plus particulièrement la classe de M. Grand. Les mouvements de la caméra qui soulignent à grands traits l'insalubrité et l'immoralité au bidonville, en classe, elle focalise sur les coins d'un tableau où sont inscrites des règles d'hygiène et de morale. Les leçons de M. Grand insistent de manière obsessionnelle sur la morale et la propreté, relevant le divorce radical entre ses enseignements et les pratiques du bidonville.

Bouchaoui exprime bien cette différence lorsqu'il déclare, réagissant à la réponse d'un élève qui dit embrasser son père chaque soir avant d'aller au lit : « Si je fais ça, mon père appelle la police ».

Les prises de vue montrant M. Grand (son nom est très significatif à cet égard) le place souvent dans une position panoptique permettant de visualiser des scènes du roman. Le plus souvent filmé en contre-plongée ou en plan rapproché, il domine la scène, surveille et rappelle à l'ordre. Mis en valeur par la caméra, son discours est valorisé, ses leçons de morale et d'hygiène deviennent « l'inventaire des traits différentiels qui serviront à construire « les figures de l'autre »

également des espaces divers. Le récit filmique (par la mise en images, l'ancrage sonore, la technique et la narrativité) relance le spectateur et trace les lignes indispensables pour la lecture des événements et des situations. Le dit et le dire relèvent à la fois du procès discursif du film et des représentations extra cinématographiques.

La représentation filmique d'un rituel (le repas, la circoncision) répond à un contexte et contribue à la production de clichés et de stéréotypes, une sorte d'étiquettes qui enferment les immigrants dans une définition dépréciative : sale bicot, fainéant, bourricot sont leurs attributs les plus fréquents. Même la mauvaise connaissance ou l'ignorance du français est considérée comme une feinte par un agent des forces de l'ordre.

C'est ainsi que le policier interprète l'inaptitude de Mme Bouzid à s'exprimer dans cette langue comme un choix tactique délibéré, destiné à couvrir le crime d'un compatriote. Il dévoile, ce faisant, l'un des préjugés dont on affuble les arabes et qui exprime l'une des plus grandes craintes des occidentaux : ils sont d'une solidarité inébranlable, même dans le crime. Le réalisateur nous le fait voir par les échanges de repas, fréquents dans le film. Ainsi perçus, les immigrants d'Algérie apparaissent, pour les français, comme une menace sérieuse, comparable à une épidémie.

Cette comparaison est en effet induite par certaines techniques cinématographiques déployées par le réalisateur mais aussi et surtout par des images, absentes du roman, qu'il incorpore au film. Sur le chemin de l'école, sur le tas d'ordure ou simplement dans la cour, les gones sont généralement une bande en mouvement, filmés en plongée.

L'image des arabes est associée à celle des rats et des chiens. Les rats qui sortent de partout au chaâba, servant parfois de compagnons de jeu aux gones, et dont Nasser Bouaffia et Sélim Bouchaoui introduisent quelques échantillons dans la classe de M. Grand, scène qui n'est pas évoquée dans le roman. Bête indésirables parce que prolifiques et dévastatrices, les rats symbolisent avant tout la clandestinité. Azouz Begag constate que cette image est associée aux arabes

ent ou inconsciemment leur présence « rampante » et « envahissante » dans la société ». »⁹²

Les rats donnent naissance à des maladies infectieuses telles que la peste, comme chez Albert Camus et les chiens, la rage. Ceux de Ruggia sont errants, laissés sans soins et donc plus dangereux. La fin du film représente ces derniers, comme s'ils prenaient la place des gones. Eux aussi sont une figure de l'arabe.

Selon le réalisateur, les français perçoivent les arabes comme un fléau grave dont il faut se protéger et la meilleure prévention contre les épidémies infectieuses est la mise en quarantaine.

La barrière qui encercle le chaâba est chargée de sens, elle sert à maintenir une certaine distance, autrement dit, à chaque individu sa place ; et en chaque emplacement un individu. Ne peut-on pas interpréter ici, le fait que les français, en situation de domination, n'admettent aucun mélange, aucune concession ? ne serait-il pas un subterfuge pour protéger la pureté de la culture française contre un environnement qui est représenté tel un dépotoir ?

Reprenons à cet effet les propos de Fanon : « L'indigène est un être parqué, l'apartheid n'est qu'une modalité de la compartimentation du monde colonial. La première chose que l'indigène apprend, c'est de rester à sa place. »⁹³ Cette constatation est plus qu'authentique pour cette France des immigrés où les barrières ne sont pas seulement physiques, en d'autres termes, ces barrières géographiques sont également renforcées par d'autres, plus subtiles : la barrière linguistique que représente la langue française et la barrière psychologique, avec tous les stéréotypes qui enferment les arabes dans des attitudes sclérosées, des professions abhorrées des français et le statut d'élève de seconde zone. Dans le film, la belle Yasmine, « prisonnière du chaâba » et les deux petits poissons de

⁹² Quartiers sensibles, p8.

⁹³ Frantz fanon, les damnés de la terre, p18.

ans une vieille télévision sont la métaphore de cette claustration subie par les immigrés en France, mis en marge de la société, perçus défavorablement, de par leur étrangeté.

Une séquence qui est une allégorie d'une vie d'immigré, ne figure pas dans le roman mais si le réalisateur Christophe Ruggia a décidé de l'ajouter au film, c'est pour des raisons bien particulières. Assis seul dans un coin de la cour, un livre à la main, mais les yeux fermés, Omar explique à Hacène, pour justifier sa curieuse attitude, l'histoire du livre. Il est question d'un homme enfermé dans une maison pour avoir écrit un livre.

Ses gardiens menacent de lui tirer une balle dans la tête chaque jour, mais ne s'exécutent jamais. Ce qu'ils veulent, en fait, c'est le rendre fou, non le tuer. L'homme en est conscient et ne se laisse pas déstabiliser ; il ferme les yeux et pense à un autre monde. Cette histoire est une parabole de celle des immigrés harcelés et acculés à la marginalisation par la communauté d'accueil.

L'étrangeté de l'immigrant tout comme la folie de l'homme en question, sont l'œuvre de la société, une construction discursive comme dirait Foucault. Sous ce rapport, les modifications apportées au roman par le réalisateur semblent plus motivées par une prise de position idéologique que par les exigences du média cinématographique. D'ailleurs, si l'on songe au maniement de la caméra qui produit de gros plans et des plans longs, nous rangerons « Le gone du chaâba » parmi les films qui sont marqués par la personnalité du cinéaste, soulignant une grande part de sa subjectivité à travers l'usage de plans rapprochés de visages et d'objets, de longs plans, dominant la narration et ayant une fonction essentiellement didactique.

Ruggia représentent trois familles algériennes qui illustrent différentes facettes de l'immigration : les familles Bouchaoui, Saïd et Bouzid ne se font pas d'illusion. Elles se savent exclues ou rejetées par la société française. Mais aussi coupées de leur terroir algérien. Cependant, elles développent des stratégies de survie différentes. Les Saïd et les Bouchaoui ont perdu tout espoir d'intégration à

le Gone du chaâba, M. Bouchaoui éprouve un sentiment de nostalgie, il se retrouve dans l'incapacité d'assumer sa présence et plus particulièrement son présent en France.

Saïd se contente de la place que lui fait la France, assumant les stéréotypes qu'on lui colle. Nous le voyons dans le film concentré sur son émission radio en langue arabe, il ne fournit aucun effort pour soutenir la réussite scolaire de ses enfants. Il les encourage plutôt à mener des activités dégradantes, telles que le commerce entre autres ; il tient une boucherie clandestine, chose qu'il n'inquiète même pas, inconscient de tous les dangers et les problèmes qu'il risque. Son fils Rabah lui donne sa mobylette, il laisse tomber ses études et devient manœuvre, perpétuant par voie de conséquence le préjugé socioprofessionnel, c'est un bon chef de gang, image type de l'enfant de banlieue. Hacène, son autre fils, comme l'appelle sa mère, un bon à rien et contre qui il retourne toute sa rage, comme si ses échecs scolaires étaient le symptôme principal de son exil.

Hacène, Sélim Bouchaoui éprouvent le même sentiment de désarroi que leurs parents. En butte à une société qu'ils se représentent fermée, agressive, hypocrite et hostile, ils se sentent méprisés et ignorés. Ils occupent le fond de la classe, appelé « coin des bourricots ».

Le maître ne tolère aucun écart de leur part, ils sont régulièrement rappelés à l'ordre, insultés ou tournés en dérision. Ce manque de reconnaissance suscite chez eux une haine violente des français et de tous ceux qui s'en rapprochent comme Omar. Bouchaoui manque de respect à M. Grand et le traite de raciste.

Hacène est habité par la même haine, mais ne parvient pas à l'exprimer. Totalement déboussolé, il ne peut trouver de réconfort nulle part, ni à l'école, ni en famille. L'angoisse et la haine ruminées se muent en névrose. L'air absent, comme pour nier la réalité, citons entre autres où il détruit avec des gestes d'hystérie et d'automate ses fournitures scolaires, plante violemment sa plume dans la main du maître et essaye de se pendre ; Par la suite, à la vue des policiers venus arrêter le boucher clandestin, qui est son père, il répète son

Je ne veux pas être guillotiné », une sorte de folie et démente s'emporte à lui. La folie de Hacène est le fait de la société française, dont la guillotine symbolise l'intransigeance, l'intolérance. Ruggia parvient ainsi à déconstruire un préjugé tenace qu'on associe aux immigrants. La violence, la dépression et la folie dont on les accuse souvent ne sont pas dues à leur nature ou à leur nationalité. Ce sont, au contraire, des attitudes conjoncturelles suscitées par l'action et le discours du groupe d'accueil.

Encore mieux que Azouz Begag, Christophe Ruggia montre comment le contexte socio-économique détermine les réactions psychologiques des individus et des groupes. Une première catégorie d'algérien se laisse prendre au piège de la marginalisation en l'assumant sans recul et dans la souffrance.

Cependant, Bouzid et son fils Omar représentent la deuxième tendance. La famille Bouzid, en effet est déterminée à rompre la chaîne des stéréotypes avec lesquels on cherche à la lier. La France, le luxe qu'elle offre, les professions autres que manuelles représentent le modèle, l'idéal à atteindre.

Ainsi, il s'agit à priori de détruire tous ces stéréotypes. Le réalisateur représente cette catégorie de personne, en faisant le portrait de Bouzid qui prend plus d'épaisseur psychologique.

Il le montre soucieux de paraître conforme à la norme française, il refuse catégoriquement de se faire traduire le journal en arabe, proclamant avec force sa bonne maîtrise de cette langue de l'élite. C'est en effet, le processus de l'aliénation/assimilation décrit par Fanon, autrement dit, une adhésion totale et inconditionnelle du colonisé à de nouveaux modèles culturels, au détriment de son propre univers de référence.

Par ailleurs, Aussi bien dans le roman que dans le film, la volonté et la motivation pour la réussite scolaire sont très apparentes. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le livre devient un motif primordial. A l'occasion de la circoncision, Omar reçoit un livre et pendant que ses camarades se disputent de vieilles chaussures et d'autres bibelots prodigués par la poubelle, il se délecte des livres qu'ils ont foulés au pied. Le livre étant le symbole culturel par excellence,

signifie aussi l'acceptation de l'assimilation qui est, paradoxalement, une forme d'intégration, entraînant, en même temps, l'abandon de certaines pratiques et valeurs arabes, c'est la raison pour laquelle Omar refuse catégoriquement de se présenter à l'école en Gandoura, il refuse également d'aider frauduleusement Nasser au nom de la solidarité arabe ; son père détruit la boucherie clandestine de Saïd. Les courses folles d'Omar à travers le chaâba, ses escapades à vélo et son désir insistant de déménager représentent métaphoriquement le rejet des stéréotypes, de l'immobilisme et, forcément, de toute une dimension de son arabité.

Multipliant les efforts, Omar se place au deuxième rang de sa classe, il est cité en exemple par M. Grand et trouve place aux côtés de Jean-Marc Laville, rebaptisé Francis comme la France par le réalisateur. Il reçoit en guise de récompense une image de Charlemagne, empereur des francs, celui qui a inventé l'école. Il s'agit en fait d'un certificat d'admission à la culture française, culture des élites qui n'admet que les postulants, ayant fait leurs preuves.

Ainsi, la seule voie d'intégration ouverte aux enfants issus de l'immigration reste l'école, ils ne doivent pas se fondre dans la majorité, ils doivent se distinguer et se hisser au sommet. Dans un tel contexte, seules, ses capacités intellectuelles peuvent le sauver, reprenons à cet effet les propos de Kristeva :

« Enfin, lorsque votre étrangeté devient une exception culturelle- si, par exemple, vous êtes reconnu comme un grand savant ou un grand artiste-, la nation toute entière annexera votre performance, l'assimilera à ses meilleures réalisations et vous reconnaîtra mieux qu'ailleurs, non sans un certain clin d'œil concernant votre bizarrerie si peu française. »⁹⁴

Mais un immigrant qui change de statut reste confronté à un nouveau type de relation avec ceux d'entre ses compatriotes qui n'ont pas su ou pas pu franchir

⁹⁴ Frantz Fanon, *les damnés de la terre*, ouv, cité, p18

entre eux et fait naître la suspicion. Voilà pourquoi

Omar est accusé de trahison et mis au ban du groupe.

Il connaît la solitude et la mélancolie lorsqu'on l'accuse d'être français à cause de son intelligence et des traitements de faveur dont il bénéficie. Cependant, là où le roman se contente de poser un problème, le film suggère une solution. Chez Ruggia, intégration ne rime pas avec reniement.

En plus du remords qui habite Omar lorsque son arabité est mise en cause, il semble investi d'une mission de leader. Attaché à ses racines arabes, il s'écarte remarquablement du personnage individualiste du roman. Là, il refuse son aide à Nasser parce que, pense-t-il, tout le monde ne peut pas être premier ; ici, il ne rejette que la forme que cette aide pourrait prendre. Il prend la défense de ses concitoyens pendant le cours d'hygiène, qui tourne mal. Il sauve Hacène du suicide.

Autant M. Grand représente la France, autant Omar représente l'idéal de l'immigrant.

« Bouzid », le père d'Omar, est l'exemple type de l'immigré. Il incarne la figure de l'autorité ; il est chef du chaâba puisqu'il en est le propriétaire.

Le père dit à son fils :

« Tu dois réussir dans la vie, être meilleur que les français ! »

Le jeune Omar doit s'atteler à une lourde tâche : celle de s'intégrer au nom de la famille et de reprendre la relève de l'honneur. Le film tout comme le livre, construit un univers où les personnages, complices ou opposés, aident le jeune garçon à s'accomplir. Ceux sont les livres qui vont permettre à Omar et Azouz Begag de quitter le chaâba.

Nous pouvons repérer dans le film quelques scènes-clés, mettant en valeur l'importance du livre et de la lecture, comme par exemple la scène où Omar explique à son ami Hacène, incrédule, que lire ce n'est pas travailler, ou celle de la décharge publique où Omar va trouver son premier dictionnaire.

Le film, comme le livre, se construit dans une succession de tableaux retraçant la vie du chaâba : les départs pour l'école, les femmes au lavoir, les soirées sans électricité, la cérémonie de la circoncision.

Le regard que porte le cinéaste sur ces scènes-clés est celui de l'autobiographie : la caméra est subjective, c'est l'enfant qui voit et qui raconte.

L'identification du spectateur à l'enfant passe par des gros plans de son visage ou de ce qu'il voit.

Le *Gone du Chaâba* est un film qui bouleverse, questionne, et surtout nous transmet un message d'amour et d'espoir. C'est aussi l'occasion de s'interroger sur plusieurs sujets d'actualité, tels que le problème de l'intégration, les problèmes de la misère et surtout les bienfaits de la culture, de l'éducation et de l'école.

Ce film appartient à la toute dernière vague du « cinéma beur », même si son réalisateur Christophe Ruggia, n'est pas lui-même algérien.

son ouvrage « Autour du roman beur, immigration et Identité » explique l'étymologie du terme « Beur » :

« Désignation spécifique aux jeunes de la région parisienne, le mot « beur » a été largement diffusé dans les médias comme identification des jeunes maghrébins. Le foisonnement des radios libres, après 1981, n'est pas étranger à l'accélération de la propagation du vocable. « Beur » aurait été lancé sur les ondes par Nacer Kettane, co-fondateur et animateur de radio-beur, radio libre parisienne, créée en 1981 par un groupe de jeunes en majorité maghrébins.

Selon Pierre Merle, le mot « Beur » ou « Beuron » existait dans un sens très péjoratif avant sa remise en vogue à la fin des années soixante-dix par les Baba-hards. Il aurait perdu alors ses connotations péjoratives pour acquérir droit de cité dans le vocabulaire contemporain et désigner les jeunes maghrébins dits « de la seconde génération »

Il semblerait qu'il y ait réduction de la définition vers un sens négatif de 1987 à 1988.

Un jeune d'origine maghrébine redevient un « immigré de la deuxième génération. Selon la définition du petit Larousse, le nom commun « Beur » = immigré ? N'est-ce pas choisir que « Beur » signifie « immigré » avant de signifier « maghrébin », que le terme renvoie à l'espace social du prolétariat des banlieues françaises (le mot a été adopté par certaines banlieues parisiennes et lyonnaises avant de se généraliser) avant de renvoyer à l'espace géographique et culturel du Maghreb ? », De plus la formule « immigré de la deuxième génération » perpétue de façon potentiellement permanente le statut d'immigré pour les beurs. »⁹⁵

« Beurs », terme forgé par le verlan à partir du mot « Reub » (qui signifie « arabe »). Les beurs sont confrontés à deux civilisations.

A ce sujet, Tahar Djaout a écrit :

⁹⁵ Michel Laronde, « Autour du roman beur, immigration et Identité », Michel Laronde, édition L'Harmattan, Paris, 1995, p51-54

smopolitisme vécus comme un enrichissement ou un conflit ont toujours, produit leur propre expression de la pluralité assumée, de l'hybridation féconde, ou alors du bicéphalisme, de l'appartenance problématique, du déchirement, de l'écartèlement. C'est en tout cas une expression souvent très riche parce qu'au confluent de courants, et de sollicitations divers, parce que née d'une situation qui oblige à confronter son moi avec l'autre, à s'introspecter et à s'extérioriser à la fois pour créer des repères. »⁹⁶

Cette expression « Beurs », avec tous ce qu'elle traduit de déchirant et d'écartelant, nous intéresse, du fait qu'elle met justement en lumière un exil spécifique.

La grande force de ce long métrage tient d'abord dans sa description crue et sans misérabilisme du quotidien dans le bidonville (l'absence d'électricité, d'eau courante, les rats, le froid, la boue) ; une pénible réalité, toujours montrée à travers le regard des gamins.

Ces derniers sont filmés au plus près, avec une grande justesse de ton, plus particulièrement, lors des épisodes de la circoncision ou des prostituées.

Les deux versions du « Gone du chaâba » ont des aspects en commun. Ce qui frappe d'emblée, c'est le mode d'énonciation autobiographique et comment il est reproduit sur le plan cinématographique, mêlant ainsi une multitude de «je» : Azouz écrivain, Azouz personnage romanesque, Ruggia, réalisateur du film et Omar, personnage filmique.

Le héros : Omar, et non plus Azouz : le film n'est plus autobiographique mais il conserve l'aspect subjectif du récit : toute l'action du film est vue par les yeux de l'enfant. Le récit est rétrospectif.

⁹⁶ Tahar Djaout, « Esquisse d'une littérature », in actualité de l'émigration, N : 80, Mars 1987.

présentent comme le récit de vie d'un enfant, français, d'origine algérienne, issu de la seconde génération de l'immigration, son objectif premier est de se frayer un chemin dans la société française.

Le romancier le nomme Azouz et lui confie la narration à la première personne. Le réalisateur l'appelle Omar, le montre au début du film, un livre ouvert à la main, nous le revoyons vers la fin, écrivant péniblement dans un cahier décollé « les mémoires du chaâba ». Les deux protagonistes assument la narration. Cette voix du fils contrôle l'espace narratif et discursif.

Du livre à l'écran, *Le gone du chaâba* a subi de nombreuses transformations. Les suppressions et compressions des personnages et des séquences, de toute évidence, ne sont pas uniquement destinées à assurer la translation du texte d'un média à l'autre. Ruggia s'est servi du roman de Begag comme d'une amorce pour formuler sa propre vision de l'immigration.

Sans contredire le roman, le film procède par grossissement, mettant l'accent sur des aspects évoqués dans le livre. Ruggia parvient ainsi à peindre, avec une précision digne des naturalistes, la situation précaire de l'immigrant, marginalisé par une culture occidentale.

L'école, enfin, présentée comme l'unique voie de salut, mais le réalisateur recommande persévérance et clairvoyance aux immigrants. Ils doivent négocier leur insertion dans leur communauté d'accueil et éviter les pièges de l'assimilation, en gardant de solides attaches avec leur communauté d'origine.

Au-delà de la fidélité à l'auteur, au texte ou au média, la réécriture filmique de Ruggia est davantage de l'ordre d'une réinvention permanente de sens. Il emprunte, non seulement au *gone du chaâba*, mais aussi à d'autres textes du même auteur, voire à ceux d'autres romanciers issus de l'immigration..

Le livre et le film sont de grande qualité. Souvent, l'adaptation cinématographique d'une grande œuvre littéraire se révèle décevante. Dans le cas du « *Gone du Chaâba* », la collaboration de l'auteur à la réalisation du film a donné une mise en scène à la fois fidèle au livre et imaginative.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

œuvre littéraire ont été très bien rendu à l'écran : la réussite scolaire, le racisme, l'intégration, l'assimilation ou l'insertion dans la communauté française, la double culture, l'islam, la famille, la solidarité, la condition de la femme, la pauvreté.

Quant au contexte historique, il a été également très bien représenté : la fin de la guerre d'Algérie et de la colonisation à travers la vie d'une famille d'immigrés.

Chapitre 2 : « Vivre au Paradis »

Histoire et mémoire

952 dans l'oasis de Guémar, au sud est algérien,

Brahim Benaïcha rêvait du paradis que devait être la France, « où on se lavait avec du parfum et où il y avait de beaux camions ». Rêve enfantin, confronté en 1960 à la réalité du bidonville de Nanterre.

Ce texte narre le départ d'un jeune algérien pour la France et son parcours depuis l'installation de sa famille dans un bidonville de Nanterre à la destruction de ce dernier, parti en fumée. Le texte de Brahim Benaïcha, menée à la première personne, prend la forme d'une chronique, divisée en chapitres, où figurent toutes les années (de 1959 à 1979) et qui s'ouvrent, chacun, sur un rappel des grands événements historiques, politiques, économiques

Récit témoignage qui insiste sur l'image du père immigré, ses conditions de vie, la misère et la solitude dont il a été victime.

Ce livre témoigne, attestant de la difficulté mais aussi la possibilité d'une intégration réussie à la société française. Ce bédouin, homme du désert deviendra un expert-comptable. Bourlem Guerdjou vint à sa rencontre en 1993, en lui annonçant simplement : « Je veux adapter Vivre au Paradis au cinéma ». La rencontre de Bourlem Guerdjou et de Brahim Benaïcha, c'est la rencontre de deux âmes ; la rencontre aussi de deux frères, l'un né là-bas en Algérie, l'autre, né en France.

Dés cet instant, ces deux hommes dont la sensibilité puise à la même source, celle de la terre de leurs ancêtres, savent qu'ils partagent une même conviction : le devoir de mémoire, c'est ainsi qu'est né Vivre au Paradis, sous la plume de l'un et la réalisation du second, en mémoire de la génération de leurs parents qui ont construit les routes, les automobiles et les immeubles de France et dont l'histoire est très souvent ignorée.

La manifestation du 17 Octobre 1961 (le contexte historique)

Le 17 Octobre 1961, à l'appel du FLN, des dizaines de milliers de français musulmans s'étaient rassemblés à Paris pour protester contre l'instauration d'un couvre-feu. La manifestation fut réprimée avec une rare violence : plus de 100 morts, des centaines de disparus et près de 12000 arrestations. « Vivre au Paradis », c'est l'histoire d'un jeune couple qui tente de survivre dans cette période dramatique.

La mémoire commence à reprendre ses droits. Après Azouz Begag « Le Gone du Chaâba », après Yamina Benguigui « Mémoire d'immigrés », Rachida Krim « Sous les pieds des femmes », Vient par la suite le tour de Bourlem Guerdjou de raconter l'histoire des pères et des mères, leurs peines, leurs luttes, leurs espoirs et leur malheurs.

Résumons entre autres les propos qui nous ont été confiés par le cinéaste Rachid Bouchareb, originaire de Maghnia :

Les enfants des ghettos redressent la tête. Ils ont appris à chanter, à jouer au foot, à écrire des romans, à faire du cinéma en tant qu'acteurs, que réalisateurs et producteurs. Ils sont entrés en politique et se sont fait connaître dans les domaines les plus divers, en médecine, en recherche scientifique, en culture. Les portes se sont entrouvertes et une nouvelle force a émergé qui défonce toutes les issues. Aujourd'hui, nous trouvons des algériens décideurs dans les domaines les plus divers, qui leurs étaient fermés comme l'audiovisuel, l'informatique, le show biz etc.

« Vivre au Paradis », précise Bourlem Guerdjou, et une plongée dans l'histoire et la mémoire. Dé la première image, tout est dit : une allumette craque dans l'obscurité. La caméra scrute les visages burinés d'hommes, installés dans une baraque exiguë, qui s'expriment à demi-mot en arabe, qui boivent du thé en

te. Nous pénétrons comme par effraction ce lourd silence, cet enfer où tout est murmuré, chuchoté ou à peine évoqué.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le film est un témoignage accablant d'une vie au bidonville où des hommes sont parqués, telles des bêtes dans des baraquements de fortune, faits de planches et de tôles, et cela, à quelques kilomètres de Paris, au pied de la capitale du monde.

« Vivre au paradis raconte l'enfer des bidonvilles à la fin des années 1950. Le paradis, c'est ce que recherche Lakhdar, l'anti-héros merveilleusement interprété par Roshdy Zem. C'est l'appartement en HLM avec conduite de gaz et eau à domicile où il rêve d'installer sa femme et ses enfants qu'il a fait venir en France.

Nora, l'épouse interprétée avec force et sensibilité par Fadila Belkebla, débarque dans un bidonville et découvre la vraie vie de son mari. Et son vrai visage : celui d'un lâche et d'un égoïste qui se refuse à collaborer avec le FLN, celui d'un tricheur qui n'hésite pas à duper ses compatriotes, et celui d'un violent qui enferme son épouse à longueur de journée. Mais Nora va très vite s'engager aux côtés de ses compatriotes. Puissante évocation de l'exil, de l'immigration et de la douloureuse journée du 17 Octobre 1961.

« Vivre au paradis » a le mérite de nous faire revivre des moments pénibles de notre histoire en toute sobriété technique et sans effet esthétique gratuit. Bourlem Guerdjou filme ses personnages tout en douceur et avec une parfaite discrétion. Même le personnage du lâche Lakhdar est filmé simplement sans exagération, comme si chaque mot, chaque geste, chaque expression de visage suffisait à elle-même.

« Vivre au paradis » est un grand film sur la dignité humaine, sur le combat des femmes et sur la mémoire des hommes.

Commence le film, la guerre dure depuis six ans, l'immigration a doublé, encouragé par une croissance économique qui réclame toujours plus de main-d'œuvre. Selon des statistiques, plus de 320000 algériens travaillaient en métropole et la grande majorité était favorable à la fin de la guerre et à l'indépendance de leur pays l'Algérie.

La fédération de France du FLN (Front de libération nationale) encadre les immigrés, les incite à contribuer, en versant de l'argent pour la cause algérienne (La manifestation du 17 Octobre 1961., l'engagement et le militantisme de Aïcha et l'épouse de Lakhdar Nora).

Le FLN décide d'organiser un boycott du couvre-feu : l'idée est de changer de stratégie pour renverser l'opinion publique française. Il s'agit ainsi d'une manifestation pacifique de masse (femmes et enfants y participent).

En quoi consiste la répression policière ? Comment est-elle filmée ?

Trois éléments constituent la répression policière : tirs, matraquages et noyades dans la seine. Selon le préfet de police de l'époque, Maurice Papon, ce massacre, très sous-estimé dans la presse, « a ramené le calme » dans la capitale et, a dissuadé le FLN de mener de semblables opérations en métropole.

Le réalisateur montre surtout la foule avant les affrontements et après, dans les centres de regroupement ou des affrontements individuels. Il préfère suggérer la violence que la montrer frontalement.

Tout cela contribue à transmettre le traumatisme historique qu'a constitué la guerre d'Algérie pour la communauté algérienne immigrée en France.

Ces auteurs remodelent le passé communautaire et familial, forgent une mémoire collective et la transmettent à leurs lecteurs, décrivant la violence des événements demeurés longtemps enfouis, comme refoulés de la mémoire française ; douleur que tente de traduire Brahim Benaïcha, laissant entendre ce fragment de mémoire (les affrontements du 17 Octobre, l'image du père, de sa misère, de sa solitude)

ure qui sévissait à l'époque : 269 journaux ou magazines furent saisis en France et 586 en Algérie en sept années de guerre. Quelques documents ont cependant pu être édités et diffusés.

Les productions filmiques, quant à elles, furent rares. Excepté les courageux témoignages de Jacques Panigel, « Octobre à Paris », Philip Brooks et Alan Hayline, « Le 17 Octobre, une journée portée disparue », et « Vivre au Paradis » de Bourlem Guerdjou, peu de films ont été réalisés sur les événements du 17 Octobre 1961.

Après avoir compulsé un grand nombre de documents émanant de sources diverses, Jean Luc Einaudi confirme qu'il y a eu effectivement « massacre » durant les mois d'Octobre et de Novembre 1961 et que le préfet de Paris, Maurice Papon en était le principal instigateur. Ce dernier sera débouté lors du procès qu'il intenta à Einaudi pour avoir dévoilé des vérités qui dérangent.

En fait, le 17 Octobre 1961 n'était que l'aboutissement d'un processus répressif cruel, entamé des années durant, par l'autorité française, pour briser toute velléité de résistance et mettre fin à l'activité du FLN (Front de libération nationale), « la 7^{ème} wilaya » comme elle fut appelée à l'époque, réunissait à elle seule, 80 des ressources nécessaires au budget de fonctionnement du gouvernement provisoire de la république algérienne ». C'était donc en même temps qu'un extraordinaire réservoir d'hommes jeunes, le principal moyen de financement de la révolution. L'ex-préfet de Constantine, devenu préfet de Paris, le savait bien. Ayant obtenu du général De Gaulle carte blanche pour briser toute velléité de lutte en France, il va d'abord provoquer les algériens immigrés en leur imposant un couvre feu inhumain. La marche de protestation qui suivit va l'inciter à lancer une féroce répression au cœur même de la capitale française.

L'image des événements d'octobre et de novembre 1961 demeure encore floue dans les esprits. Quarante sept années après les dramatiques événements, les enfants des sacrifiés du 17 octobre 1961 sont toujours en quête de statut social, de plus de respect et de considération et d'autant de droits que les français de souche. Ils ne veulent plus subir la ghettoïsation, la malvie, la précarité,



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

essions xénophobes. Enjeu social, l'immigration est
aussi un enjeu politique majeur.

roman au film :

Le jeune Brahim Benaïcha, enfant des confins du désert saharien, débarque un jour dans un bidonville de Nanterre. Il vit ses parents y souffrir et perdre peu à peu leur identité. Dans l'adaptation que le réalisateur Bourlem Guerdjou a tiré de ce roman autobiographique, le point de vue de l'enfant est complété par celui, plus dur et plus amer, de Lakhdar, le père, et par celui de Nora, la mère.

En adaptant le roman de Brahim Benaïcha, Bourlem Guerdjou a multiplié les points de vue entre les trois personnages principaux. C'est par les regards de Lakhdar et Nora que nous éprouvons les sentiments multiples des immigrés des bidonvilles, leurs frustrations et leurs déceptions.

C'est par le regard de leur fils Brahim que nous mesurons leurs dilemmes, à plusieurs reprises en effet, la caméra adopte le point de vue du jeune garçon et le montre partagé entre ces deux parents.

Nous pouvons relever les scènes où s'affirment le choix de l'enfant : du côté de sa mère pour la suivre dans une fête de mariage ; du côté du père lorsqu'il partage ses rêves, ceux de trouver un appartement et d'intégrer la société française, nous le voyons l'aider à construire sa baraque ; en fait, Brahim éprouve et conserve une grande admiration pour son père et s'applique à remplir la mission que celui-ci lui a confiée : réussir à l'école, l'importance de la lecture et de l'écriture du français est mis en évidence : Lakhdar est l'écrivain public du bidonville, c'est lui qui emmène les enfants à l'école, il offre des crayons à son fils, l'aide à faire ses devoirs. Brahim est souvent filmé en train de lire, préparant donc l'intégration rêvée par son père.

Le réalisateur Bourlem guerdjou précise sa vision d'une génération d'immigrés et ses choix de scénario :

« Notre vision de l'époque et des gens est loin d'être consensuelle ou idyllique. Les immigrés n'ont rien gagné dans cette histoire. Je n'ai pas voulu mettre en

utais que ce soit des perdants, c'est même plutôt ça

qui m'intéressait !

Le livre autobiographique de Brahim Benaïcha, *Vivre au paradis*, d'une oasis à un bidonville, dont je suis parti pour le scénario, raconte comment un enfant algérien veut s'en sortir en France par la réussite scolaire. Même si elle est réelle, je ne croyais pas beaucoup à cette réussite. En tout cas, du point de vue de la fiction, ça devenait trop édifiant. J'ai donc créé tous les personnages adultes, Lakhdar, Nora, Rachid, la femme du FLN Aïcha, et inventé une histoire d'amour. Le livre offrait une matière émotionnelle forte, en parlant énormément de solidarité. Je pense que mes transformations consistaient à moderniser les souvenirs de Benaïcha pour nous les rendre contemporains.

A l'arrivée, le film croise le regard de la première génération, marquée par la douleur et une certaine incapacité à parler, et celui de la deuxième génération, des gens comme moi, Roshdy Zem. On se bat, on est comme les pionniers qui avancent dans les films d'Elia Kazan, tout le temps, chacun dans son domaine. Et puis il ne faut pas oublier que nos parents étaient jeunes eux aussi, ils avaient vingt-cinq/trente ans quand ils ont débarqué ici.

On les voit sur les photos d'époque en train de draguer à Barbès. L'image de nos pères et celles de nos vieillards sexagénaires. Or ces gens allaient dans les boîtes de nuit, se soûlaient la gueule à mort, se trompaient les uns les autres et ont parfois été lâches. Comme tout le monde.

D'ailleurs, Lakhdar, que joue Roshdy Zem, n'a rien d'un héros aux mains propres.

L'image du bon père immigré m'énerve. Je voulais montrer un personnage à plusieurs facettes, individualiste et qui essaie de s'en sortir. La situation était tellement dure que les gens exploités pouvaient devenir exploités à leur tour. Il ne faut pas oublier qu'il y avait 89 bidonvilles aux portes de Paris et 25000 personnes à Nanterre. Il y avait par exemple ce qu'on appelait les « marchands de sommeil » qui louaient les baraques, les hôtels, les caves, tout et n'importe quoi.

évidemment pour la libération de l'Algérie, mais ça

les faisait aussi chier de payer pour le FLN.

Dans le film, je casse toujours le côté strictement positif, j'essaie de rompre avec les clichés, de ne pas faire de concessions, par exemple en tournant entièrement en arabe. »⁹⁷

Le film couvre une période plus courte, qui de 1960 à 1962, s'achève avec l'indépendance de l'Algérie. Une marche vers la victoire, les couleurs qui s'affirment avec le vert et blanc du drapeau, une fin lumineuse, marquant un aboutissement et une transformation.

La description que le film fait du lieu de vie des immigrés tient du regard documentaire. La caméra scrute les visages, explore les moindres recoins de cet espace inhumain. Le début du film est vraiment symbolique et chargé de sens à travers la faible lueur d'une allumette soudainement craquée qui nous dévoilent le visage de Lakhdar et de celui de ses camarades.

Aussi bien l'écrivain que le réalisateur ont bien su faire éprouver au spectateur les sensations ressenties par les habitants d'un bidonville, ainsi, pour créer un effet de contraste entre les images, deux scènes du début du film et évoquées également dans le roman sont à prendre en considération, il s'agit de deux mondes complètement opposés et éloignés l'un de l'autre : le premier est l'oasis où vivaient Nora et ses enfants, un univers coloré, par une végétation verdoyante, un soleil terriblement chaud et lumineux au milieu des dunes de sable, un monde exotique, dominé par le silence du désert.

Le second est le bidonville de Nanterre, des baraques en bois et en tôles, emplies des sons inhumains de trains, de marteaux-piqueurs et de cris divers, sillonné de silhouettes anonymes terrassées par la fatigue.

⁹⁷ Propos recueillis par Didier Péron, Libération, 17 Mars 1999.

à la description qu'en faisait Brahim Benaïcha : « Il n'y a aucune couleur vive, tout est fade. La tristesse et la misère ont recouvert ces baraques de leur linceul. »

Le roman tout comme le film mettent en relief la culture arabe et les coutumes de l'autre côté de la méditerranée qui semblent apaiser les tourments de la vie quotidienne, souvent regroupés dans le quartier selon leur région d'origine, notamment au café, lieu essentiel de sociabilité. La célébration des mariages, suivant les coutumes traditionnelles.

Les gros plans sont très utilisés dans le film et permettent de lire sur les visages les sentiments et les émotions des uns et des autres, citons entre autres, des gros plans qui permettent de saisir l'émerveillement sur le visage des enfants lors de leur traversée nocturne de Paris en taxi

Le film « Vivre au paradis » peut nous laisser perplexes. A la fin, tout le monde semble perdant : les français ont perdu la guerre, Lakhdar et sa famille n'ont plus de quoi se loger et la victoire des algériens qui ont conquis leur indépendance est rendue amère par cette phrase qui s'inscrit à l'écran et nous fait observer que l'Algérie n'a pas voulu de ces exilés

Le réalisateur choisit de nous montrer la réalité telle quelle, à l'état brut « la face de la médaille et son envers en quelque sorte » plutôt qu'une vision tronquée d'un fait historique. Des images qui représentent la mémoire et une grande part de l'histoire.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le film, tant dans sa forme que dans son fond, s'appuie à diverses reprises sur cette notion de contraste, cette façon de montrer une chose et son contraire, pour mettre en relief chacun des éléments.

La structure du récit écrit :

Dans « Vivre au paradis, d'une oasis à un bidonville », nous avons affaire à une anachronie narrative qui trouble l'ordre chronologique : une analepse qui dure

in G. Genette : « L'analepse est toute évocation après
coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire. »⁹⁸

« Vivre au paradis, d'une oasis à un bidonville » est un récit autobiographique qui s'organise autour d'une focalisation interne, la narration s'effectue par le biais du héros, elle est autodiégétique « Le narrateur en sait autant que le personnage ».

Tous les évènements du récit sont racontés du point de vue du « Je ».

« Depuis plus d'un an, je vis avec ma grand-mère qui m'élève à Guémar. »

Le narrateur adulte du début du roman annonce clairement son projet, dans un dialogue, le confrontant à son fils :

« Papa, pourquoi as-tu quitté Guémar ? »

« Ecoute Lokman, je n'ai jamais vraiment quitté Guémar. Aujourd'hui, tu as neuf ans, moi j'avais huit ans quand je suis parti physiquement d'ici. C'était en 1959, je m'en souviens comme si c'était hier. »⁹⁹

A partir de là, il commence à raconter sa vie rétrospectivement, l'auteur est égal au narrateur et au personnage central.

Tout au long du récit, le personnage Brahim suit un parcours initiatique et des déplacements continuels dans divers cadre spatio temporels.

« Vivre au paradis, d'une oasis à un bidonville » comme beaucoup de récits rétrospectifs commencent par la narration de l'enfance de « Brahim ».

Selon D. Zanone : « L'enfance s'impose comme un premier jalon dans l'histoire de la personnalité »¹⁰⁰

La vie de Brahim est ainsi représentée étape par étape depuis l'âge de huit ans jusqu'à l'âge adulte. Nous nous retrouvons donc face à un « je » omniprésent, un je récurrent, un je témoin, un je impliqué. La voix de l'émetteur

⁹⁸ G. Genette, *Figure III*, Seuil, p118

⁹⁹ B. Benaïcha, *Vivre au Paradis*, p10.

¹⁰⁰ Damien Zanone, *l'autobiographie*, Ellipse, 1996, p45.

est-à-dire que l'auteur, le narrateur enfant et adulte, et le personnage central mêlent leurs voix.

Dans une même phrase se mêle le « je » de l'enfant et celui de l'adulte : « une personne accepte d'autant plus facilement la culture des autres qu'elle est à l'aise dans la sienne (discours de l'adulte).

« si vous plaît, maîtresse, apprenez-moi l'arabe de Paris (discours de l'enfant).

La description dans le texte renforce la narration des faits. Les données descriptives, souvent liées à l'action, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité, d'une véracité, celle d'un témoignage.

« Cette intégration de la description dans la progression narrative a pour effet de neutraliser, c'est-à-dire de faire oublier son caractère de pièce rapportée, son autonomie par rapport au personnage. »¹⁰¹

La description produit l'effet de réel, elle a pour but de donner à voir, de permettre au lecteur de visiter ces espaces où il n'a vraisemblablement pas accès.

Le narrateur établit un parallèle entre deux univers distincts :

« Guémar est une oasis du sud-est Algérien, située à deux cents kilomètres de Biskra à la porte du Sahara. Guémar brille sous le soleil, non loin de la frontière algéro-tunisienne, immobile, comme étonnée de l'existence d'un aéroport dans ce lieu naturellement hostile au goudron et aux installations techniques.

Dans ce pays pittoresque, nous menons une vie paisible. Nous sommes isolés de toute civilisation dite moderne, malgré l'aéroport. Le sable et le soleil marquent nos jours. Le sable est merveilleux. Il brille toujours, même en pleine

¹⁰¹ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour les textes littéraires*, Nathan 2001. p31

ous borde de tous les côtés. Jusqu'à l'horizon, le paysage n'est que sable doré. Il se glisse même dans notre nourriture, pour nous rappeler à la vigilance de l'existence. Ici les médecins et les médicaments sont très rares. Pour toute la région, il n'y a qu'un semblant d'hôpital situé à El Oued. Nous ne sommes pas sensibilisés à la médecine moderne ; nous affichons même une certaine méfiance vis-à-vis de toutes ces méthodes de soins effectuées à l'aide de seringues et de cachets.

Pour nous la véritable médecine c'est celle que pratiquent nos grand-mères à base d'herbes et de produits naturels. »¹⁰²

« Décrire le bidonville suppose que je puisse le cerner ou le figer même un moment dans un état ou dans une forme déterminés. Par essence le bidonville est comme un bouillon de culture dont les microbes se reproduisent indéfiniment. Il est pareil à la tache d'huile qui se répand de façon désordonnée. » P39

La description de Guémar est teintée de Nostalgie, démontrant sa beauté.

Guémar est décrit positivement, de par sa beauté paradisiaque, étant également le symbole des traditions ancestrales, de l'honnêteté, de la simplicité et de la foi, par contre, le bidonville est représenté sous son aspect misérabiliste.

2.2.3 Analyse filmique :

L'objet de notre étude est le roman, le film et ses auteurs, l'œuvre et son créateur pris dans les aléas d'une histoire dont les composantes majoritaires prennent toujours comme base le langage cinématographique.

Le réalisateur tout comme l'auteur du roman semble vouloir effectuer un devoir de mémoire. Les images sont chargées de sens, elles transposent la réalité des baraquements et font éprouver au spectateur les sentiments ressentis par les habitants du bidonville.

Le message iconique et intense, il offre un décor assez fidèle de la réalité des années 60 (comportements des personnages, leurs costumes, leurs traditions, leur parler), une représentation qui relève du point de vue subjectif du réalisateur.

Dans le roman « Vivre au Paradis, d'une oasis à un bidonville », le narrateur raconte l'histoire, par contre à l'écran, la caméra se déplace tantôt sur Lakhdar, tantôt sur Nora.

Souvent, la caméra s'arrête sur le visage de Brahim pour signifier encore plus le déchirement de cette famille. En fait, B.Guerdjou fait une lecture très personnelle du roman.

La scène de la patrouille semble plus manifeste et plus prégnante dans le film que dans le roman.

La description de Guémar est détaillée dans le roman et n'excède pas quelques secondes dans le film.

¹⁰² B.Benaïcha, *Vivre au Paradis*, p 12-13.

litions de vie d'une communauté et plusieurs signes peuvent interpeller le lecteur/spectateur.

Le voile de Nora et la scène où Lakhdar trouve du sable dans les chaussures de Brahim, tout cela indique l'origine géographique de la famille (le sud algérien). Le titre du film est plus court que le titre du roman, le second est beaucoup plus claire que le premier, l'ambiguïté est atténuée grâce à l'explication de la deuxième moitié du titre.

Le générique laisse défiler les noms des acteurs, mentionne que c'est une adaptation libre du roman autobiographique de Brahim Benaïcha, la première image du film montre le titre en gros caractère.

2.2.4 Approche comparative Roman/film

Le livre et le film diffèrent l'un de l'autre. Benaïcha raconte la recherche de la réussite par l'effort scolaire, le film se écrit autour d'un anti-héro. Le livre offre une matière émotionnelle forte, en parlant énormément de solidarité. Le film montre un immigré individualiste, égocentrique qui ne pensait qu'à sa famille. La révolution, les collectes de fonds pour le FLN, la manifestation d'Octobre 1961, cela ne l'intéressait guère.

Bourlem Guerdjou a voulu témoigner des massacres du 17 Octobre 1961 et rendre justice à tous ces Algériens et à toutes ces Algériennes tués lors de la manifestation. L'absence de représentation de la guerre d'Algérie et le silence sur la situation des immigrés ont poussé le jeune réalisateur à aborder, dès son premier long-métrage, un sujet ardu et difficile. Le résultat : Une réussite ; « je crois qu'on ne peut plus rester neutres. Les réalisateurs, les acteurs ont un rôle à jouer pour transmettre cette conscience de ce que l'on est, et d'où l'on vient.

alepse se déroule à Guémar, le film, lui s'ouvre sur une scène obscure : le réveil de Lakhdar et de ses copains. Une autre scène rapide qui montre un gamin en train de courir dans le sable, tenant à la main une lettre. Deux scènes qui représentent deux espaces tout à fait distincts.

Dans le récit romanesque, le narrateur est Brahim alors que dans le récit filmique, les parents occupent les devants de la scène mais il n'en demeure pas moins que nous lisons ses sentiments d'enfant sur son visage : la caméra est trop souvent attardée sur l'expression de son visage, notamment la scène de l'arrivée à Paris, Brahim était émerveillé devant les lumières de la ville.

Le personnage Lakhdar est le fil conducteur du récit filmique car c'est lui qui fait avancer l'action. Dans le roman, Brahim ne nomme pas son père, dans son discours, il ne l'accable d'aucun reproche, par contre, il met l'accent sur ses efforts fournis pour garantir une vie décente à sa famille.

Le livre tout comme le film évoque la scène de l'arrivée de la famille de Lakhdar au bidonville. Dans le roman, Brahim nous fait vivre cette scène selon sa perception des choses, alors que dans le film, le réalisateur nous montre l'attitude de Nora, déçue à la découverte du Paradis, et celle de Lakhdar qui essaie d'apaiser la frayeur de sa famille.

Le livre et le film mettent en scène la vie de l'immigré en France, confronté quotidiennement aux problèmes de promiscuités et de violences. Le roman et le film montrent l'enchaînement de violence qui ont conduit à cette tragédie, en montrant le climat de guerre civile qui régnait à Paris.

La police parisienne est livrée à des actes racistes, à des arrestations arbitraires, le roman et le film nous retracent de nombreuses scènes d'humiliation.

La famille restée à Guémar, reçoit une lettre du père.

La déception de la famille à l'arrivée au bidonville.

L'entrée à l'école.

La patrouille.

Le mariage.

L'indépendance de l'Algérie.

Cependant, le réalisateur a effectué quelques changements :

Dans le roman, c'est un homme qui prend la parole pour inciter les gens à participer aux manifestations du 17 Octobre alors que dans le film, c'est Aïchaï. Un autre changement dans cette scène, B. Benaïcha raconte que lors des manifestations, les forces de l'ordre sont sorties de nulle part. Dans le film, les manifestants et les forces de l'ordre sont filmés l'un en face de l'autre.

«La journée froide est pareille aux autres et, ce soir encore, elle semble se terminer paisiblement, quand, vers 18 heures, on entend un véritable remue-ménage à travers tout le bidonville. Des individus frappent à toutes les portes des baraques et prient les familles de sortir avec femmes et enfants.

Quelques instants après, nous nous retrouvons tous dehors dans le noir et la boue, grelottant de froid. Tout à coup, un homme nous fait signe de sortir jusqu'à la rue. Les yeux mi-clos, nous débouchons dans la rue des pâquerettes. Les lampadaires nous éclairent comme les projecteurs d'un mirador. On nous aligne pêle-mêle le long du trottoir en une énorme file. Les compatriotes des bidonvilles environnants nous rejoignent. Ils viennent de la « cité jaune », de Tartarin (grand bidonville qui se trouve aussi dans la rue des Pâquerettes) et, enfin, du « 7 » -bidonville situé au 7 rue Alfred-Déquéant). Dans le brouhaha, un homme qui est sans doute le dirigeant, annonce : « Nous allons manifester à Paris pour l'indépendance de notre pays. » Dans cette foule, il y a des femmes enceintes, des enfants en bas âge et des personnes âgées. Nous ignorons ce qui nous arrive. Pour les enfants, c'est d'abord une grande promenade. Mais celle-ci va nous marquer durement. Certains pleurent, d'autres gémissent, d'autres tentent de se donner un peu de courage en chantant. Toute personne capable de tenir debout est là, parmi nous, dans ce froid glacial. Après une rapide inspection, la longue file se branle, c'est le début de la marche. Les enfants s'agrippent les uns aux autres pour ne pas se perdre ; quand des vieillards ont du mal à avancer, des plus jeunes viennent les aider, des vieilles dames s'arrêtent, asphyxiées, d'autres

longe au fur et à mesure que nous avançons comme un mille-pattes qui se décompose.

Nous arrivons, enfin, laborieusement, à la gare SNCF de la Folie. Puis on se dirige vers le bidonville de la Folie où d'autres se joignent à nous. Maintenant, nous sommes à deux pas de la défense. Le palais des expositions se dresse devant nous, comme le témoignage de toutes les évolutions. Le symbole de l'avenir de la nation. On essaie de rester groupés par famille. Les mères affolées comptent et recomptent leurs enfants. Après avoir passé la défense, nous nous engageons sur le pont de Neuilly. En face de nous se dresse l'Arc de Triomphe qui semble défier le temps. Totalement inconscients, donc sans crainte, nous continuons d'avancer. Au bout de quelque temps, on s'immobilise sur une place. Tout autour de nous des lumières jaillissent, un silence lugubre plan au-dessus de nos têtes. Puis, tout à coup, à notre grande surprise, des hommes sortent des égouts, mitraillettes à la main. D'autres sont installés sur les toits. Des rafales sont tirées pour disperser les mouches que nous sommes. C'est la panique totale. Les enfants crient leur détresse. On se bouscule, on tente de se sauver comme on peut. Traqué comme du gibier par une meute de chiens, on se rue vers toute issue. Certains tombent à terre, ils ne peuvent plus se relever. Ils sont piétinés comme un chiffon. D'autres sont abattus sur place, criblés de balle. Les femmes recherchent leurs enfants, en criant leur désespoir. Tout ce qui peut gêner notre fuite est laissé sur place. Des vêtements et des chaussures jonchent le sol. Quelques-uns, totalement désespérés, ont perdu leur moyen de réagir. Ils restent là immobiles, atterrés, ne comprenant pas ce qui leur est arrivé. Des enfants perdus pleurent au coin des rues, d'autres sont récupérés par un ami qui les a reconnus et qui va tenter de les ramener à leurs parents. Traqués comme des lapins pris dans un phare, les « manifestants » se dispersent. Nous courons dans tous les sens. Des femmes qui n'ont jamais quitté le bidonville se retrouvent au milieu de la nuit dans les rues de Paris.

Après cette dispersion, il s'agit de trouver la direction du bidonville et de filer tout droit. Certains partent en direction de Courbevoie, d'autres vers Puteaux,

ifense. Nous sommes un petit groupe au pont de Charlebourg à la Garenne. C'est là que je m'aperçois que je n'ai plus qu'une botte au pied. Un autre saigne à la tête, un autre n'a plus de haillon sur le dos. Abattus, courbatus, meurtris, nous pensons à notre cité lacustre, notre refuge. Nous passons à travers les chemins de fer pour raccourcir le trajet. Maintenant, nous nous trouvons derrière les immeubles qui encerclent notre bidonville. Nous traversons le royaume du béton sans bruit pour arriver enfin dans notre ghetto. Certains sont arrivés avant notre groupe, d'autres bien après nous, par des chemins différents. Enfin, nous sommes chez nous. Hélas, de mauvaises surprises nous y attendent.

Durant notre absence, les baraques ont été saccagées. Il ne reste plus aux victimes qu'à pleurer leur malheur et leur désespoir. Ceux qui ont perdu un enfant se mettent à le chercher en criant dans les allées. Ce n'est qu'à une heure très avancée de la nuit qu'un semblant de calme revient. Après avoir allumé le poêle, on se couche dans les lits glacés. Le sommeil et le rêve nous arrachent à cette existence.

Des misérables ont tenté d'envahir Paris pour témoigner de leur existence. Oh ! Français, nous sommes bel et bien ici, juste à côté de vous. Beaucoup d'entre vous ignorent que nous sommes enterrés là dans ce trou, au pied de votre palais des expositions. Et pourtant, il faudra bien qu'un jour nous vivions tous ensemble dans un monde moderne. Mais que de temps sera perdu parce que notre situation n'a pas été prise en compte à temps.»¹⁰³

Ce passage est vraiment mémoratif, le réalisateur reconstitue la manifestation tragique du 17 Octobre 1961, sa préparation et son départ, évoquée par un montage d'archives, photos et images filmées. La caméra refait tout le trajet des manifestants.

Ce massacre n'a pas été oublié, son souvenir est gravé dans les corps des anciens manifestants, transmis de génération à génération et gardé vivant dans la mémoire collective.

lusieurs pages à la description des jeux des enfants du bidonville. Le film représente cela en une séquence. Lakhdar avant de conduire ses enfants à l'école, les conduit à un terrain vague où jouent les enfants avec les déchets et les barres de fer. Il reste contempler les gamins un moment puis regagne avec ses enfants le chemin de l'école.

Par ce choix, le réalisateur semble vouloir souligner l'importance de l'école dans l'intégration. Lakhdar est soucieux de la scolarité de Brahim, le surveille lors de ses devoirs et lui offre des stylos.

Comme dans le roman, le film évoque la réussite scolaire, Brahim souvent filmé en train de lire, prépare l'intégration rêvée par son père.

Dans le roman, Brahim a plusieurs frères alors que dans le film, il n'a qu'une sœur ; un personnage romanesque ne coûte rien à l'écrivain alors que le personnage filmique nécessite au producteur le paiement d'un cachet.

La fin du film suggère que Lakhdar reste en France avec sa famille, la dernière scène montre toute la famille assise dans la cour.

Entre l'Algérie et la France, l'œuvre cinématographique doit contribuer à confronter les histoires et les mémoires grâce à l'image qui est une véritable passerelle populaire entre les peuples et les cultures, à appréhender le cours historique dans une perspective approfondie, à faire comprendre au plus grand nombre de personnes le point de vue, la sensibilité et l'identité de l'autre, et à dépasser ainsi les incompréhensions et les préjugés les plus tenaces.

¹⁰³ *Vivre au paradis*, Ibid, p 56-57-58.

Chapitre 3:

« Le thé au harem d'Archi- Ahmed » immigration, identité et altérité.

3.3.1 Considérations sur l'arabité

Michel Costa Gavras assure la production et Mehdi Charef le scénario et la réalisation. Le film remporte le César de la meilleure première œuvre et le prix Jean Vigo.

Dans son ouvrage « Autour du roman beur, Immigration et Identité », Michel Laronde a affirmé les propos suivants :

« Par essence, les noms propres (noms de personnes et noms de lieux géographiques) forment une classe d'unités verbales qui ont une fonction emblématique : ils renvoient au moins à la nationalité, ou à l'ethnie : en gros, à la culture.

Lorsqu'il est particulier à un autre langage (donc à une autre culture) ou lorsqu'il utilise le support linguistique de l'autre langue, le nom commun possède la même fonction emblématique.

Le terme Harem renvoie à une composante culturelle de l'identité (une certaine arabité) : le lieu sacré de la féminité. Or, la matrice titrale (Balou traduit le théorème d'Archimède par « le Thé au Harem D'Archi-Ahmed », ce titre joue un double rôle :

D'une part, il détruit l'authenticité culturelle du terme harem par un procédé homonymique ou homophonique : il s'agit ici de dictée qui fait du groupe lexical thé au harem un équivalent du terme de mathématique théorème.

D'autre part, si dans le champ de l'arabité, elle en affaiblit jusqu'à annuler la connotation d'authenticité, elle en reconduit la valeur, sur le plan mythique car elle équivaut à greffer un écho culturel autre sur le discours de la culture centrale occidentale dont « le théorème d'Archimède » est un support mythique dans le code de l'éducation au même titre que « Attila, roi des Huns » (en cela, elle tiendrait du lapsus culturel ? ce que confirme plus clairement le

Archimède) qui complète le groupe homonymique et a déjà conduit à une rhétorique identitaire signifiante dans le champ sémantique de la personne. L'Équivoque du Calembour pour le terme locatif marque à la fois un déplacement iconique par rapport à une culture occidentale mais aussi par rapport à la culture islamique car la chaîne de langage va faire glisser la valeur d'ironie dédagée pour les deux termes du pseudonyme qui complète le calembour (Archi-Ahmed) d'un terme (la nominalisation) à l'autre (le terme locatif). Il y a dans ce mouvement un déplacement du discours qui pourrait bien esquisser une rhétorique du néo-orientalisme.»¹⁰⁴

« Madjid » est représenté comme le modèle du beur marginal et bien que l'arabe soit la langue de ses parents, il ne le comprend qu'à moitié.

Néanmoins, dans ces contacts quotidiens avec sa bande de banlieue, il a acquis une maîtrise parfaite de l'argot que le narrateur et réalisateur n'hésitent pas à lui faire utiliser, comme ils lui prêtent aussi certaines expressions anglo-saxonnes.

Il est intéressant de souligner que l'argot a été utilisé pour la confection des deux romans et films sur lesquels nous travaillons et qui constituent nos corpus d'analyse.

Ainsi « le thé au harem » et même si son sens est assez clair pour le lecteur/spectateur, il renvoie à la culture orientale, de par son référent et à la banlieue, de par sa composition linguistique.

Quant au titre du « Gone du Chaâba », c'est un mélange de l'argot lyonnais et de l'arabe dialectal, et qui signifie : « L'enfant du bidonville ».

¹⁰⁴ Michel Laronde, *Immigration et identité*, édition L'Harmattan, Paris, 1995, p88-89.

3.3.2 L'image de la mère dans le roman et le film

Dans sa production artistique, le personnage de la mère occupe une place prépondérante dans ces productions romanesques et filmiques. Elle représente le cliché et le stéréotype de la femme arabe traditionnelle.

En effet, face à un nouveau système social (le système occidental) et à une nouvelle situation (celle de l'immigration), le personnage féminin maghrébin ne perd en aucun cas ses pouvoirs habituels, bien au contraire, il va y avoir une augmentation et un renforcement de certaines valeurs et traditions ancestrales.

Mehdi Charef nous présente Malika, la mère de Madjid comme une robuste femme algérienne, bonne, généreuse et chaleureuse, qui parle un mauvais français avec un drôle d'accent napolitain en plus, et qui quand elle est en colère, tance en arabe en implorant tous les saints du coran.

« D'habitude elle nous est présentée dans sa maison, en train de faire le ménage, ou de préparer « la chorba », la soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver, heureuse d'y rester même quand son mari et ses enfants allaient voir les courses de chevaux, parce qu'il faut bien que quelqu'un fasse le ménage, lave, repasse.

Les rares fois où elle sort, on la voit dépaysée et c'est pour cela qu'elle préfère, par exemple faire ses courses au marché de Gennevilliers, là où il y a beaucoup de marchands arabes et où elle peut acheter des produits qui viennent de son pays. Mais cela ne signifie pas qu'elle est présentée comme un personnage de second plan, faible et sans importance, bien au contraire, c'est à elle que l'auteur confie le rôle de gardienne des traditions et des valeurs algériennes, et la mission de la transmettre à ses enfants.

un naturel respect des lois de son pays, mais aussi pour donner l'exemple à ses fils, qu'elle observe soigneusement tous les rituels prescrits par la tradition islamique : elle porte toujours les cheveux cachés sous un foulard, s'enferme dans la salle d'eau et se lave les bras jusqu'aux épaules, l'entre cuisse, le visage une fois, se rince les dents, repasse ses mains sur son visage et murmure « Allah Akbar ». Ensuite dans sa chambre, elle récite la prière à genoux sur une peau de chèvre emportée d'Algérie¹⁰⁵ ; ou encore, quand elle achète une poule vivante au marché, elle suit tout un rituel avant de l'égorger. Devant le choix de son fils Madjid, la mère se met en colère et le tance pour qu'il devienne un homme vrai, un maghrébin et non un hybride occidentalisé. »¹⁰⁵:

« Je vais aller au consulat d'Algérie, dit à son fils la Malika, en arabe, qu'ils viennent te chercher pour t'emmener au service militaire là-bas ! Tu apprendras ton pays, la langue de tes parents, et tu deviendras un homme. Tu veux pas aller au service militaire ? tu n'auras pas le droit d'aller en Algérie, t'auras plus de pays, t'auras plus de racines. Perdu, tu seras perdu. »¹⁰⁶

Ce passage a retenu notre attention car il semble que l'auteur veut montrer que tout parent immigré s'attache à préserver certaines traditions et ne veut guère que son enfant perde ses racines, le personnage « Malika » est représenté aussi bien dans le roman que dans le film comme étant un individu autoritaire, elle occupe le rôle de guide et elle est la seule issue dans la quête identitaire.

La représentation du personnage féminin chez Mehdi Charef est caractérisée par des aspects extérieurs et psychologiques qui servent à renforcer et à mieux illustrer sa fonction narrative par rapport au personnage principal.

Après avoir établi des comparaisons, des rapprochements avec d'autres lectures, d'autres auteurs, il est à constater l'apparition des mêmes clichés et stéréotypes des mères représentées par Azouz Begag, dans ses deux romans « Le gone du chaâba » et « Béni ou le paradis privé ». Dans son premier roman, elle

¹⁰⁵ Charles Bonn, Littératures des immigrations, un espace littéraire émergent, édition L'Harmattan, Paris, 1995.

béante, les yeux ronds et luisants tels des perles, ma

mère met en branle toute sa rondeur de femme maghrébine. »¹⁰⁷

Indirectement une autre description apparaît :

« Elle est habillée comme ma mère lorsqu'elle fait la cuisine : un binouar orange, des claquettes aux pieds et un foulard rouge qui lui serre la tête. »¹⁰⁸

Reprenons également, la peinture qu'il en fait, quand il se rappelle du jour où sa mère alla le chercher à la sortie de l'école : « Le binoir tombant jusqu'aux chevilles, les cheveux cachés dans un foulard vert, le tatouage au front encore plus apparent qu'à l'accoutumée : Emma »¹⁰⁹

Comme Malika, elle parle un mauvais français et s'occupe de ses tâches ménagères.

Le père dans le *Thé au harem* d'archi-Ahmed nous est présenté comme un individu faible, incapable, parfois complètement absent vu qu'il a perdu la mémoire. Il est malade depuis son accident, c'est donc un enfant de plus dont se charge Malika.

« Le papa a perdu sa raison depuis qu'il est tombé du toit qu'il couvrait. Sur sa tête. Il n'a plus de tête comme disait sa femme. Elle s'en occupe comme un enfant, un de plus. Elle le lave, l'habille, le rase et lui donne quelques sous pour son paquet de gauloise, son verre de rouge. »¹¹⁰

Aussi bien dans le roman que dans le film, le père ne représente plus rien, il n'a aucune épaisseur psychologique, aucun poids, aucune autorité, aucune personnalité.. Dans le roman, le narrateur le représente comme suit :

« Le plus calme, le plus gentil, c'est le père. On l'assoit sur une chaise devant la table et on lui allume la télé. Il ne bronche pas. Il est comme le dernier de la famille, le plus jeune. On ne sait plus ce qui se passe dans sa tête, mais quand même il doit bien sentir qu'il est chez les siens dans un appartement. Un

¹⁰⁶ M.Charef, *Le Thé au Harem*, Mercure de France, 1983.

¹⁰⁷ A. Begag, *Le Gone du Chaâba*, Ibid, p 15.

¹⁰⁸ A. Begag, *Le Gone du Chaâba*, Ibid, p77.

¹⁰⁹ Ibid, p190.

connaît ses maîtres, mais s'il était largué en pleine brousse, il n'en mourrait pas pour autant, il serait avec la première personne qui le sifflerait. »¹¹¹

Cette œuvre se présente comme un discours sur la condition de ces enfants immigrés dans l'espace de l'immigration. Ce discours est d'abord celui des beurs eux-mêmes mais il est également celui de leurs partenaires sociaux, algériens ou français.

Aborder l'analyse de ces discours nous amène à prendre en considération les différentes voix qui se croisent dans les trois œuvres adaptées que nous étudions.

Si nous nous référons à la théorie de Bakhtine, nous dirons que ces œuvres sont polyphoniques.

Il nous semble que le roman « Beur » répond parfaitement à la définition de l'œuvre polyphonique et dialogique.

Le personnage détient tour à tour le statut de sujet et d'objet, il parle de lui, des autres, en se faisant souvent confondre la voix avec celle du narrateur.

« La parole représentée, celle du personnage rencontre la parole qui représente au même niveau et avec des doigts égaux » et « où » toutes deux se superposent l'une à l'autre sous les différents angles d'un dialogue. »¹¹²

¹¹⁰ M.Charef, Le Thé au Harem, ibid, p38.

¹¹¹ Ibid, p132.

¹¹² Bakhtine, M., Esthétique et théorie du roman, éd Gallimard, 1978, p.83

3.3.3 L'adaptation du film :

Lors d'un entretien, Mehdi Charef dit « Pour pouvoir vivre paisiblement, il faut résoudre au préalable une histoire. »

Une ressemblance entre sa vie et celle du banlieusard Madjid, le personnage du *Thé au Harem* d'Archi-Ahmed. Mehdi Charef n'est pas seulement le porte-parole des beurs, il essaie également dans le film de faire surgir ses perceptions intérieures, ses tendresses, son enfance.

Si dans sa production artistique, nous trouvons plus de films que de romans, c'est pour la simple raison que le langage cinématographique lui convient plus que celui de la littérature car, selon lui, il se sent plus rassuré par les images que par les mots.

« Je suis plus rassuré par les images que par les mots. Je continue à écrire mais je traduis cela en images, c'est une continuité. »¹¹³

Cette continuité, nous la ressentons chaque fois que nous relisons « *Le thé au Harem* d'Archi-Ahmed » et que nous revoyant le film éponyme.

Il est à constater qu'après la lecture du roman, nous avons l'impression de se trouver face à un scénario cinématographique, même constatation après le visionnage du film et connaissant déjà le roman auparavant, il nous semble qu'il s'agit d'une simple transposition du texte mais il n'en demeure pas moins qu'après être revenu sur le texte et sur le film, nous nous apercevons que,

¹¹³ Entretien avec Mehdi Charef, liberté, Novembre 2002.

imple transposition, il y a un vrai travail d'adaptation
filmique.

Une grande part d'ironie est décelée aussi bien dans le roman que dans le film, nous citons un exemple parmi tant d'autres, la cité habitée par ces jeunes, appelée « Cité des fleurs » mais où il n'y a que du béton « des bougnouls en long et en large, en travers, de l'urine et des crottes de chiens. Des bâtiments hauts, longs, sans cour ni âme, sans joie ni rire, que des plaintes, que du malheur. Et sur les murs de béton, des graffiti, des slogans, des appels de détresse, des SOS en forme de point levée. »

Le personnage principal Madjid est peu décrit physiquement. Il est représenté comme étant costaud, plus fort que son père. Son copain « pat » est décrit comme : « Une masse, une bête baraquée comme un déménageur, rien dans le cigare, tout dans le jean et les baskets, et son tic de remonter la mèche blonde qui lui tombe sur les yeux. Grande gueule de première et dernier de classe. »

Ces deux protagonistes se ressemblent par leurs actions et par leur situation familiale aussi bien dans le roman que dans le film :

Le père de « pat » a abandonné sa femme et ses enfants pour partir avec une voisine plus jeune que lui, sa sœur Chantal vire vers la prostitution.

Madjid vit au milieu de ses parents, frères et sœurs, ne trouvant pas d'emploi du fait qu'il n'est pas français et en plus de tous ces problèmes, il se retrouve en situation conflictuelle avec sa mère qui le menace tout le temps de l'envoyer en Algérie.

Les autres membres du groupe sont représentés comme suit :

« Bengston, l'Antillais; James, algérien, né en France ; Jean Marc, viré de chez lui par son père et qui loge dans une cave, nous décelons une certaine violence entre génération et une grande perte des rêves.

Anita, la seule fille du groupe, pleines de motivations et d'ambitions, aspirant à un monde meilleur.

Solange, figure féminine représentée ainsi par le narrateur :

enlaidie. Ses longs cheveux châtons, gras tombent sur ses épaules comme la crinière d'un cheval qui vient de rouler dans la boue. Elle est ronde du matin au soir et traîne de bar en bar. »¹¹⁴

Madeleine, « paumée dans sa tête »¹¹⁵, simple objet entre les mains de Pat et de Madjid.

La mère de Madjid est décrite comme étant une femme très active et dynamique, elle travaille toute la journée pour subvenir aux besoins de sa famille. Elle est forte, courageuse, solidaire. Elle n'hésite pas à affronter Monsieur Levesque, son voisin, lorsqu'il rentre ivre chez lui (ce qui arrive très souvent) et commence à battre sa femme et ses enfants.

Le soutien qu'elle porte à sa voisine Josette et son fils qu'elle considère comme son propre fils vu qu'elle le garde chez elle, quant sa mère travaille.

Josette est une jeune femme de vingt huit ans, très accablée, de par son divorce et toutes les difficultés qu'elle rencontre pour offrir à son fils une vie décente, elle a tendance donc à se laisser aller, son visage manque de couleur et d'espoir. Sa situation sociale est dramatique, elle finit par une tentative de suicide.

Ces trois personnages féminins représentent trois générations et trois types de personnes tout à fait distinctes :

Anita : de mère française et de père algérien.

Josette : Française

Malika : Algérienne

Aussi bien dans le roman que dans le film, ces trois personnages nous représentent le futur, le présent et le passé. Rêve d'un futur meilleur pour Anita, Josette et la détresse du présent, Malika, quant à elle, est toujours enfermé dans son passé, citons entre autres le passage où elle évoque son passé et tout le bonheur qu'elle ressentait dans les fêtes algériennes.

¹¹⁴ Le Thé au Harem, p65.

¹¹⁵ Ibid, p78.

es, dansant à la télé, la veille du jour de l'an, « elle repense au temps où elle dansait et chantait aussi, les femmes avançaient et reculaient au rythme du Bendir que Malika tenait dans ses mains avec grâce et fierté. Ses longs cheveux noirs tressés et cachés sous un foulard. Dernier cri, elle entonnait la chansonnette que répétaient les autres. Elle était belle Malika, grande, élancée, elle n'avait à l'époque qu'un enfant, elle était bien jeune. »

Dans le film, la plupart des dialogues sont transposés fidèlement, parfois même mot à mot.

Le travail d'adaptation filmique est présent dans toutes les réflexions, dans toutes les descriptions qui apparaissent dans le roman. Tout ceci est traduit dans le film par des recours cinématographiques tels que la présence ou absence de lumière, le son direct, le rythme, la direction de la caméra afin de rendre compte et de percevoir un certain nombre de sentiments, de sensations, d'émotions comme la douleur, l'angoisse, le malaise, la peur.

Ce passage est très explicite :

« La peur règne dans la cité. On se la refait, vu qu'on n'a rien d'autre à se donner et qu'on ne veut pas. Surtout pas. Il paraît plus facile de se faire peur et de faire peur aux autres, en restant cloîtré chez soi avec un berger allemand à ses pieds, que de sortir au devant des gens pour se comprendre et les comprendre. La crainte domine la cité et ses habitants. Avec tous ces jeunes qui se droguent et qui violent les vieilles, à ce qu'on dit, c'est l'angoisse. Si une adolescente est souffrante qu'elle aille surtout pas chez le médecin en face, ou à l'hôpital du coin, on parlera tout de suite d'avortement. Tout le monde moucharde et personne bien entendu, ne sait rien. Tout s'échoue et se renvoie pour contre-attaquer, agresser le voisin. »

Dans le film la peur et l'agression apparaissent dans la scène où Madjid se retrouve menacé par son voisin avec son chien, les affrontements des jeunes dans la cave.

Farid se promène dans un couloir étroit, dont les murs suintent l'humidité, un long travelling qui accompagne Madjid et Pat. Ce dernier marche sur une crotte de chien et s'exclame :

« Merde ! », quant à l'éclairage de cette scène, nous avons en premier lieu une lumière jaunâtre, sombre, tout le long du couloir qui nous fait sentir une odeur nauséabonde d'urine. Cette lumière jaunâtre devient plutôt blanchâtre, en arrivant chez le petit Farid qui est entrain de se droguer.

La lumière blanchâtre et la mâchoire qu'il renifle évoquent l'odeur d'hôpital dont nous parle le roman :

« Dans le couloir humide et mal éclairé qui sentait l'urine et la merde. Il s'alluma une cigarette et se dirigea vers la sortie.

Arrivé devant l'escalier qui donnait accès au hall, il se ravisa, et là dans ce débarras, entre un sommier dont les ressorts ont crevé la toile juste aux endroits où il y a des tâches d'urine et un frigidaire. Porte ouverte, malade, descendu certainement en toute hâte une nuit, là, dans une forte odeur d'hôpital, est allongé le petit Farid »

Il est à noter également que le roman présente une chronologie différente que celle du film. Il y a eu ajouts de certaines séquences qui n'apparaissent pas dans le texte, telles que la relation de Madjid avec Chantal et l'attirance qu'il éprouve pour elle.

La bande des motards qui vont les aider quant ils seront poursuivis par la police.

Depuis le début et le rapport de Madjid à sa mère jusqu'à l'arrestation de ce dernier par la police, tout n'est qu'agressivité et violence.

Cette agressivité et cette violence sont l'expression de la marge. Elles sont la forme d'expression choisie par les beurs dans leurs rapports à eux-mêmes et aux autres. Cette violence par rapport à l'autre est due à cette séparation des deux espaces, citons à titre d'exemple les scènes et séquences suivantes :

Cela se produit dans le métro où Pat et Madjid vont jouer au pickpockets.

Lequel le personnage de la marge se donne de façon normale, cette séquence sert de prétexte au narrateur et au réalisateur pour montrer qu'il est difficile au personnage du beur de s'intégrer dans l'espace autre à cause de son faciès.

En effet, dans ce métro plein de passagers, le personnage à qui on a volé le portefeuille n'hésite pas à accuser Madjid en lequel il voit un arabe, donc un voleur par évidence. » Il regarde par terre au cas où puis se retourne sur Madjid :

Il le dévisage de haut en bas et sans se gêner :

Un arabe !

Mon portefeuille, fumier!»¹¹⁶

La peur de l'arabe est d'ailleurs bien mise en évidence dans la suite du récit puisque le narrateur insiste sur cette différence entre le beur et l'autre.

« Quand ils voient l'arabe s'avancer vers lui, quelques voyageurs, par peur, reculent. »¹¹⁷

La deuxième séquence que nous avons choisi pour illustrer cette violence est celle relative à l'arrestation de Madjid, séquence qui représente la phase finale du récit. Le personnage devient objet du récit ; on lui ôte toute liberté ; l'échec est total.

« Le brigadier-chef se retourna vers Madjid qui portait maintenant des menottes. »¹¹⁸

3.3.4 Le film comme remise en question du roman :

L'adaptation du film à l'écran constitue un rajeunissement de l'œuvre qui se trouve ainsi dépoussiérée, parfois débarrassée de détails que l'auteur du roman avait jugé utile en son temps, mais dont l'épuration permet de mieux sentir la beauté originelle et la grandeur réelle du texte.

¹¹⁶ Ibid, p 103.

¹¹⁷ Ibid, p103.

rem d'Archimède », Mehdi Charef, fils d'immigrés maghrébins, ex-affuteur dans une usine de la périphérie parisienne s'est inspiré de son expérience d'adolescent dans la chronique qu'il a publié au Mercure de France avant d'en entreprendre l'adaptation.

Il a organisé son récit, composé de portraits et d'anecdotes, autour d'une histoire d'amitié entre un jeune français et un jeune algérien et nous devinons qu'il y a là beaucoup de souvenirs personnels à peine transposés.

S'ils connaissent parfois le désespoir du chômage, les personnages de la cité de Mehdi Charef ne sont pas tous au fond de la misère matérielle, et le cinéaste tient à nous faire comprendre que l'univers bétonnier lui-même n'est pas forcément l'enfer que nous imaginons : il a sa magie, ses zones d'apaisement inattendu et, surtout, la solidarité et la compassion s'y révèlent aussi agissantes que l'égoïsme et que la bêtise aveugle et méchante.

Les actions les plus répréhensibles des deux garçons (vol organisé, proxénétisme en herbe) trouvent leur compensation morale dans quelques beaux gestes à la fois pudiques et discrets.

Mehdi Charef tient absolument à montrer qu'il y a des raisons d'espérer au fond du désespoir et que la fraternité humaine, la conscience de l'égalité devant le malheur sont les seuls recours qu'une population qui se marginalise puisse attendre face aux antagonismes qui la divisent, aux intérêts mesquins, aux discriminations raciales.

Le film de Mehdi Charef est un répertoire de misères humaines. Certains de ses personnages adultes sont confrontés à l'alcoolisme, l'usage de la drogue, la prostitution, ceux sont des fatalités inéluctables et inévitables qui s'abattent sur ces habitants de la cité, dotés du statut de citoyens périphériques.

Citons quelques effets ponctuant :

Le personnage de la secrétaire parfaite et inaccessible qui se révèle, en fin de compte, n'être qu'une simple prostituée.

¹¹⁸ Ibid, p182.

« Archimède » n'est en fait que l'aboutissement d'une étrange destinée, la sienne. Celle qui a conduit cet ex-ouvrier d'usine à raconter son histoire, sa cité, ses galères, d'abord dans un livre, puis il passe au film par la suite. Il faut regarder, il faut écouter Madjid et Pat, ses deux héros pour mieux comprendre ceux qui nous entourent, pour mieux apprécier leur point de vue, pour mieux admettre leur différence.

Des problèmes de cohabitation, de promiscuité, de racisme. Pat et Madjid sont tels des guides dans cette cité. Ils nous prennent par la main pour nous montrer la réalité quotidienne de cet espace.

Mehdi Charef a évité les gros plans afin lui semble-t-il de préserver un point de vue plus global. Mehdi Charef a éprouvé cette envie de s'exprimer, de décrire les aléas de cette vie de banlieue, de partager ses aventures qui s'épanouissent et s'égarant au plus profond de sa mémoire.

Des tours de béton, une cité de banlieue comme beaucoup d'autres. Des jeunes français et d'immigrés qui se donnent rendez-vous dehors afin d'écouter de la musique ou rigoler et qui se prennent des bouteilles sur la tête, envoyés par leurs propres parents. Ces mêmes jeunes, sans travail, traînent toute la journée dans les caves pour boire ou fumer. Telle est la trame de ce film : la vie dans une cité HLM.

Malika, la mère algérienne de tous les déshérités de la cité, qui est toujours là pour aider ceux qui sont au bout du rouleau pour s'interposer entre un mari alcoolique et sa femme, ou pour raisonner son propre fils, Madjid, qui court les rues au lieu de travailler. Une femme généreuse mais qui est elle aussi désespérée au plus profond de son âme, épuisée et découragée, tout en faisant face à tous les obstacles.

C'est un peu sa vie que nous raconte Mehdi Charef, réalisateur du film et qui est aussi l'auteur du livre qui porte le même nom. Il n'a rien inventé, c'est nature, brut, comme le béton de la cité et c'est un monde qui semble sans issue. Il n'y a pas de sortie de secours. La société les mène aux prisons et aux trottoirs.

es sont de devenir des pachas bourrés de fric, comme Balou qui n'a pas réussi à l'école mais qui est revenu un jour dans une superbe voiture, tapissée de billet d'argent.

Cependant, s'il peut y avoir un espoir pour ces jeunes, ce n'est pas cette société qui le leur ouvrira. Ce film le dit, nous le fait toucher du doigt.

Il y a une bonne dizaine de scènes, remarquablement dialoguées, tantôt sentimentales, tantôt comiques.

Des séquences qui mettent en scène des personnages racistes. La vision fugitive, dans la pénombre d'une chambre, du gamin de « Josette », agenouillé, en train de faire la prière musulmane aux côtés de « Malika ». Scène muette, sans explication, accompagnée de la musique disco, venant de la pièce à côté, celle où « Madjid », écroulé, tout aussi muet, plongé dans son rêve à lui.

La scène qui donne son titre au film est aussi très réussie dans sa simplicité : c'est un flash-back, en noir et blanc, réalisé dans le style muet-burlesque-saccadé où l'on voit le jeune « Balou » se faire gifler par l'instituteur, parce qu'il a écrit le théorème d'Archimède phonétiquement : le té au arem d'archimed, le gros »Balou » saute du grillage de l'école et s'enfuit dans un no man's land désert. Juste avant, on l'avait vu revenir, dans une super voiture, tapissée de billets de 500 Francs, avec une créature de rêve assise à l'arrière.

Le film tout comme le roman nous représente l'univers des banlieues : l'errance de deux jeunes « Pat » et « madjid ».

Les seules refuges pour ces jeunes sont l'unique café, les caves, les marches des escaliers. Partout règnent l'errance, le chômage et la misère.

« Madjid » et « Pat » vivent de vols, de délinquance que nous appelons mineure. Mais il n'en demeure pas moins que les cassures sociales ne sont pas mineures.

Ceux sont de petits voyous qui bétonnent leur univers dans une grande complicité.

Charef, auteur du livre, a puisé dans sa biographie personnelle la substance de son scénario : travailleur immigré, ouvrier, trente-deux ans, Mehdi Charef n'est ni de la génération des « beurs » ni de celle de la vague d'immigration des années soixante. Il est entre les deux. Il sait ce dont il parle et sa caméra établit entre ses personnages la distance nécessaire pour éviter d'avoir fait un film qui serait trop apparenté au documentaire.

Adolescents paumés, prostitution, violences, drogue, tentative de suicide : Mehdi Charef n'a rien oublié. Il a su répertorier les situations dramatiques qui caractérisent le quotidien de certaines grandes cités.

Sa démarche raccourcie, efficace utilise un procédé d'accumulation qui renforce la vérité du film.

La Projection et la construction d'un avenir étant interdit à « Pat » et « Madjid », ce qui leur reste, c'est de se limiter au présent, un présent mutilé. Ce film ne veut pas choquer par certaines révélations mais les situations qu'il présente paraissent aussi désespérante les unes que les autres qu'il provoque et engendre une sorte de mal-être.

Ce procédé cinématographique, dans sa fonction de ne pas hiérarchiser les réalités, exerce un désaveu : nous ne choisissons pas notre marginalité. La désespérance est autant dans un petit vol que dans un suicide : c'est nous semble-t-il cela le message le plus vraisemblable du film. Tout simplement parce que ce dont nous parle Mehdi Charef, ce n'est pas un problème spécifique à la cité ou à de quelconques banlieues, mais un problème de société.

L'espoir réside dans l'amitié entre « Madjid » et « Pat » et la séquence qui nous a vraiment interpellée, c'est vers la fin du film, quand les jeunes partent à la mer dans une voiture volée et trouvent au bout de leur voyage une rafle policière. « Madjid » est embarqué, les autres s'enfuient. Au bout du quai, la voiture de flic trouve un jeune homme qui fait du stop, il s'avère que c'est « pat » qui décide de rejoindre son ami.

aux garçons que s'organise le film dont l'authenticité interpelle tout lecteur/spectateur. Mehdi Charef a donné à son roman et à son film un ton, une atmosphère qui font échapper son récit au sordide.

Si ces deux garçons sont décrits ainsi, c'est parce que la vie ne leur permet pas d'être autrement.

De la banlieue à la prison, telle fut leur fin, mais en aucun cas il est question de les juger.

La trame du récit, pourtant, n'a pas bougé. Jamais livre n'aura été adapté aussi fidèlement au cinéma. Pas un personnage, pas une scène, pas une situation qui n'a pas été transposés du livre au film.

Aucun regard étranger ne s'est interposé au cours de l'élaboration du projet.

Les cités de la banlieue parisienne et ses caves obscures, la bande de copains, le café, le métro, les terrains vagues et puis deux jeunes adolescents « Pat » et « et « Madjid » qui errent et évoluent sans objectif d'un lieu à un autre. Tels sont la trame et le décor de ce récit ou plutôt de cette promenade triste et émouvante.

Dénué de fil narratif et d'intrigue dramatique, ce film suit les errances de ces jeunes gens désœuvrés mais liés par une solide amitié et une grande complicité.

Pour eux, toute intégration sociale semble impossible ; « Madjid », en tant qu'algérien se voit aimablement refoulé de l'agence pour l'emploi (séquence pour le poste de moniteur) ; nous avons également l'échec de « Pat » et « Madjid » dans son emploi de soudeur.

Le chômage, l'intégration, le racisme, la délinquance sont des problèmes récurrents, soulevés par Mehdi Charef avec une sensibilité, particulièrement attachante et spontanée qui évite toute vision manichéiste. C'est tout un système oppressif où règnent l'incompréhension et l'intolérance.

Autour de « Pat » et « Madjid » gravite un monde hétéroclite de petits dealers, de voyous, de flics, de personnages intransigeants et agressifs.

Une famille où est absente l'autorité masculine, un espace étouffant où le son de la télévision et les cris sont les seuls éléments de communication.

Le père de « Madjid » n'est qu'une loque lamentable et le fils refuse catégoriquement d'assumer le rôle du père.

« Pat » vit avec une mère brave et dévouée. Madjid découvre que la sœur de « Pat » se prostitue. Ce film décrit les rapports conflictuels de ces jeunes marginaux avec les adultes (parents, voisins, employeurs).

Une vie au jour le jour mais qui malheureusement la mène jusqu'à l'escapade fugitive mais libératrice vers la mer, décrivant cette complicité inébranlable.

« Pat » et « Madjid » sont restés les mêmes, unis pour le meilleur (un déjeuner au champagne après avoir vidé les poches de « bourgeois » dans un club de tennis) et pour le pire (une fourgonnette de police après une fuite à Deauville, dans une voiture volée).

« Le thé au Harem » n'est pas un roman ou un film polémique ni violent dans ses dénonciations. C'est un constat sociologique lucide qui se contente de montrer sans démontrer, de nous familiariser avec un monde marginal.

Conclusion :

Au terme de ce parcours succinct, il serait important de mettre en évidence les interrelations qui s'établissent chez Mehdi Charef entre son roman et l'adaptation cinématographique.

ive de l'un et de l'autre nous a aidé à comprendre les différents procédés utilisés pour passer d'un mode d'expression (le roman) à un autre (le film) sans pour cela trahir le sens profond du texte.

L'abondance des phrases courtes dans le récit et le dialogue facilitait l'adaptation cinématographique qui reprend, souvent textuellement le discours des personnages.

Il en va autrement pour ce qui est de l'expression des sentiments, des angoisses et de l'univers intérieurs des personnages et des milieux, là le film doit nous faire voir ce qui est invisible, il doit être explicite. D'où le recours à certains éclairages, à des couleurs qui évoquent les différentes sensations (le goût, l'odeur), les paroles qui explicitent le malaise des personnages ou les relations affectives entre eux.

Cependant, tous ces procédés, comme nous l'avons déjà évoqué, sont utilisés pour reconduire cinématographiquement le même univers que celui présenté dans le roman.

Troisième Partie :

Du texte à l'image, Ecriture et réception romanesque et filmique

Chapitre 1 : du texte à l'image

3.3.3.1 Ecriture romanesque et écriture cinématographiques :

L'étude des concepts et des notions du récit filmique suppose une réflexion simultanée sur la description et le décodage des films. L'arrêt sur l'image, pratique courante, tout comme la relecture grâce au magnétoscope permettent de réduire la fascination pour les péripéties du film, mais oblitèrent en même temps ce qui fait sa spécificité, c'est-à-dire son déroulement normal.

R. Bellour, pour qui le texte filmique est « un texte introuvable », parle de l'impossibilité de toute analyse : « cet entre deux qui naît si bien de l'arrêt sur l'image, de ce mouvement contredit par rapport auquel le texte écrit ne peut qu'être en défaut, et dont il ne saisit jamais qu'une sorte de squelette élémentaire, de principe décharné. »¹¹⁹

La description d'un film comporte toujours des moments de risque, notamment la tentation de lui faire dire plus que ce qu'il dit, d'où le danger à éviter. L'opération descriptive est un transcodage sélectif déterminé en premier lieu par les objectifs de l'analyse.

Comparativement aux limites de l'écrit, l'image qui, de par son étymologie, est partiellement liée à l'imaginaire, elle agit au niveau du conscient et du subconscient et développe des facultés et des capacités d'intelligence visuelles et auditives.

A la différence du mot dont le sens est fixé une fois pour toutes, l'image filmique n'est pas un signe fixe. Contre tout risque de polysémie, la fonction d'ancrage, c'est-à-dire de fixation ou de limite du sens, est réservée à la parole diégétique, autrement dit, au commentaire off.

Grâce à l'énergie fonctionnelle qu'elle renferme, elle acquiert donc une supériorité didactique par rapport aux autres signes et symboles. Face à une image donnée, le citoyen, même le plus culturellement démuné, est à même d'exercer son regard et de sonder les incohérences, ce qui semble difficile face à un texte écrit.

Cependant, contrairement à ce que l'on peut penser, elle n'est pas d'une accessibilité ni d'une lisibilité immédiate. Langage extrêmement contraignant avec ses codes, ses supports et ses formes d'expression spécifiques, l'image cinématographique a son propre vocabulaire et sa propre syntaxe.

Pour bien la comprendre, il faut en maîtriser les codes, les signes et les symboles et cela n'est guère évident pour tout le monde car la saisie des images n'est ni immédiate ni globale. Produit d'un art de l'espace, les images peuvent avoir une fonction narrative en dépit de leur immobilité à condition de suggérer assez précisément, l'écoulement de la durée par un dévoilement progressif des états d'une action. Il faut apprendre à voir l'image.

Rien ne semble plus facile à première vue puisque les nombreuses images qui s'offrent à nous et que nous pouvons lire sont facilement identifiables. Mais les choses se compliquent lorsqu'il faut les interroger, en comprendre le sens tel que voulu par le réalisateur.

Cette démarche suppose un apprentissage d'opérations externes de référencement qui sont d'autant plus difficiles à repérer que l'image, contrairement à la langue, ne conserve presque aucune trace de sa genèse.

S'intéresser aux images suppose donc une étude de ce signifiant, une investigation particulière pour comprendre et mémoriser ses aspects cognitifs, pédagogiques et distractifs.

¹¹⁹ R.Bellour, l'analyse du film, Albatros, coll « ça », paris, 1979, p.27.

donc à le déconstruire en plusieurs éléments en établissant des liens entre les différents éléments isolés. C'est ce qui est appelé reconstruction à des fins d'analyse.

Analyser, c'est donc interpréter. Comprendre une image donnée, cela suppose aussi une connaissance du contexte, une capacité de faire le lien entre le référent et sa représentation ou encore, une analyse de sa « figuralité », c'est-à-dire une maîtrise de l'environnement linguistique ou iconique dans lequel elle est enchâssée.

Par ailleurs, nous ne pouvons en aucun cas ignorer les rapports dialectiques étroits qui s'établissent entre le son, la musique, le décor sonore, les voix qui peuvent être générateurs de significations implicites et porteurs de connotations à peine perceptibles par le profane.

Les analyses modernes sur l'image tentent à formaliser son approche en essayant de l'assimiler à une écriture, mais comme le rappelait Michel Tardy « il ne peut s'agir au mieux que d'une assimilation métaphorique. »

Les recherches sur le langage filmique ont conduit à l'épanouissement récent de la sémiologie cinématographique.

La question est de savoir si l'image qui se rapporte donc au réel qu'elle reproduit, offre une réalité objective telle l'image du miroir, ou n'est-ce qu'une image fabriquée par le cerveau de l'homme ? En commençant par la définir et par la décoder, nous arriverons certainement à mieux l'analyser.

L'avantage du film cinématographique est évident. Résultat de l'imbrication d'informations de natures différentes, le film, de par son énergie fonctionnelle, excite la curiosité, suscite des sensations et des émotions intenses, soulève des interrogations et aide donc à mieux comprendre des situations et des idées parfois complexes. Dans un film, il y a le « dit » et le « suggéré », le « off » et le « in », le « champ » et le « contre champ », la frustration visuelle par la caméra (lorsqu'elle veut se faire

d'un écran vide et celle d'une bande son sursaturée, la vision symbolique du réalisateur qui, contrairement à l'écrivain devant sa feuille blanche, ou le peintre devant sa toile, n'est pas le seul maître à bord, et les effets techniques que nous avons abordés ci-dessus, pouvant accentuer la dramaturgie, augmentant une émotion et créant un malaise ou une situation de détente par le seul recours à la technique.

La structure du langage cinématographique est la résultante d'un travail sur les codes iconiques, narratifs et socioculturels, ce qu'on appelle communément le signifiant et le signifié. D'où la nécessité d'emprunter un parcours de compréhension pour bien maîtriser les mécanismes de sa mise en œuvre. Si le décryptage, c'est-à-dire l'identification des éléments visibles (aspect dénotatif) et l'établissement des relations entre ces divers éléments ne pose pas de problème, le décodage sémantique (aspect connotatif), par contre, donne lieu à des lectures plurielles et à des interprétations divergentes.

En effet, on ne perçoit pas tous, l'espace de la même façon. Le contexte socio-culturel dans lequel on évolue, nos centres d'intérêt, notre perception du monde, notre culture et notre psychologie envahissent inconsciemment notre esprit et participent aux interprétations multiples.

La quête de sens implique une lecture minutieuse et pertinente, celle-ci exige un apprentissage des signes et une maîtrise des matériaux iconiques et linguistiques (puisque elle est code). On peut donc sans paraphraser Roland Barthes ou Christian Metz, parler d'un langage social qui implique bien plus qu'une grammaire.

Sans faire appel à Freud ou à Lacan, on peut dire que ce langage du cinéma fait intervenir l'inconscient et l'imaginaire. Marshall Mac Luhan a bien montré, à travers ses travaux, le pouvoir de suggestion irremplaçable de l'image qui, selon lui, répond bien mieux que l'écrit à nos mécanismes mentaux qui sont multidimensionnels.

subdivisée en deux actions, la première consacrée à la découverte et à l'appréciation des composantes de l'image, la seconde portant sur la traduction de la perception de l'image en un langage approprié. Une lecture privilégiée doit tenir compte de l'articulation entre les séquences narratives, les séquences filmiques et les unités minimales, c'est-à-dire les plans, unités de base.¹²⁰ Les composantes du plan sont la durée, l'angle de prise de vues, la fixité ou le mouvement de la caméra, le cadrage, la profondeur de champ et sa situation par rapport au montage et dans l'ensemble du film. Le plan- moment enregistré par la caméra entre le « moteur » et le « coupé » du réalisateur- est facilement délimité, contrairement à la séquence qui n'est saisissable que textuellement. Cette dernière est la suite de scènes qui ne se déroulent pas forcément dans le même décor mais qui forment un tout.

Elles possèdent un sens propre et peuvent s'enchaîner dans un rythme séquentiel rapide ou lent selon les nécessités du récit. Les séquences se bousculent et s'enchaînent en fonction du personnage. L'implication « chronologique » (terme emprunté à Roland Barthes), simple suite temporelle, conduit à un relâchement narratif.

L'enchaînement séquentiel renvoie au déroulement et à la logique temporelle du récit, mais aussi aux différentes positions occupées par les personnages. Pour plus de clarté, nous reprenons la définition de F. Vanoye qui entend par séquence « une unité relativement autonome et constituant un tout du point de vue de l'intrigue ».¹²¹

La séquence peut être aussi bien constituée de plusieurs plans ou d'un seul plan (plan séquence) continu ou discontinu.

A l'origine, les frères Lumière ne disposaient dans leur caméra, que de bobines de quelques minutes. Ils filmaient des saynètes ou des épisodes courts de la vie en plans uniques.

¹²⁰ F. Vanoye ; Goliot et Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan ,université, 1993.

¹²¹ F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris Cedic, coll « Textes et non- textes », 1979, P. 74.

Il a gardé ce principe en additionnant des plans dont l'ensemble donne la séquence. En trichant de manière imperceptible sur les raccords, sur les ellipses, sur les plans, on peut, au montage, élaborer un récit artificiel sans que le spectateur ne puisse se rendre compte de la tricherie. Les temps morts, moments où il ne se passe rien, sont réduits.

Christian Metz, le créateur de la sémiologie filmique, a identifié le « syntagme » comme la « séquence ordinaire », celle qui, par exemple, inaugure souvent le récit filmique.¹²² L'espace est aussi un autre critère de délimitation séquentielle.

Bien plus que les frères Lumière, Méliès fut l'inventeur de la fiction. Il fut le premier à reconstituer des événements et à fabriquer des histoires en ayant recours à des acteurs. La durée des films de l'époque étant trop courte, les adaptations des grandes œuvres littéraires n'apparurent que bien plus tard. Nous reviendrons plus loin sur ces aspects.

Le cinéma n'a cessé d'emprunter à sa devancière, la littérature. (Sujets, histoires, dispositions et stratégies narratives qui ne lui sont pas propres car presque tous les outils d'analyse, appliqués dans la narratologie littéraire ont été transposés et adaptés, dans le cadre du récit cinématographique. Ce qui dissimule parfois la singularité du récit filmique.

Néanmoins, le médium cinématographique a lui aussi ses exigences et sa dimension expressive, il véhicule avec lui des contraintes et génère des significations spécifiques.

Regarder un film, c'est emprunter un parcours de compréhension, l'étudier revient à en maîtriser les divers paramètres. L'analyser, exige nécessairement une étude plus approfondie, et donc un décodage sélectif des divers éléments qui le composent et un décodage sémantique qui permet de lier ces divers éléments entre eux afin d'essayer de donner une signification de la narration.

¹²² Ch. Metz, *Essai sur la signification du cinéma*, Tome I, Klincksieck, Paris, 1971, P.13.

est difficilement maîtrisable au terme d'une seule projection. Citons entre autres les propos d'Alain Robbe-Grillet au sujet de la lecture et de l'interprétation du texte littéraire, correspondant également à l'œuvre filmique :

« J'ai fourni des lectures, c'est à dire, non plus la lecture des mots mais un parcours à l'intérieur du texte, puis un second, puis un troisième du sens en somme, thématique, structuralisé un sens s'effaçait à chaque fois devant un autre qui venait ensuite. »

Plusieurs visions sont nécessaires pour cerner avec précision l'histoire narrée et tous les autres aspects techniques, artistiques, scénaristiques... Analyser donc un film implique un laborieux travail de lecture et d'interprétation de l'ensemble des signes iconiques et sonores. C'est précisément ce que nous nous proposons de faire avec les films de C. Ruggia, M. Charef et B. Guerdjou.

L'approche filmique implique non seulement une maîtrise des techniques cinématographiques mais aussi de l'écriture audiovisuelle. Cela nous semble primordial dans la mesure où la structure d'un récit filmique dépend essentiellement des techniques mises en œuvre, voire des systèmes de signes qui lui sont propres..

Comme nous l'avons déjà évoqué, il ne faut pas confondre langages et codes cinématographiques :

« Le langage se fonde non seulement sur l'image qui constitue l'élément cinématographique de base mais aussi sur le son, le tracé graphique des mentions écrites, le bruit, la musique. »¹²³

Une recherche sur le son requiert des critères de découpage spécifiques, de même qu'une recherche sur les grandes articulations du récit mettra l'accent sur le mouvement global du récit et non sur la composition interne des plans. Pour Jean Cocteau, très attaché à l'époque du muet, « Le film est une écriture en images ».

Quel que soit le lien qui peut exister entre le film et le texte dont il est issu, l'image traduit une réalité nouvelle, un point de vue personnel du réalisateur. Par ailleurs, la perception d'un film diffère d'un spectateur à l'autre en raison de l'ambiguïté et de la polysémie de l'image fixe ou animée.

Plusieurs recherches ont montré en effet que des spectateurs d'un même film ne perçoivent pas toujours le même sens. Plusieurs facteurs interviennent dans le décodage d'une image. Le milieu socioculturel joue un rôle fondamental et parfois même déterminant. L'exemple, dans « *Le Gone du Chaâba* », la séquence de la circoncision est assez significative. La scène peut surprendre, voire, choquer un spectateur français tout en laissant indifférent un spectateur d'origine maghrébine.

¹²³ Ch. Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

3.3.3.2 Les codes spécifiques et les codes non-spécifiques :

Le film cinématographique est image et association d'images. Disposant d'une capacité d'articulation, de prolongement et de déclinaison exceptionnelle, ce langage composite fait appel à un nombre indéfini de systèmes de signes dont plusieurs lui sont extérieurs.

L'étude de ses codes et de son langage intéresse particulièrement la sémiologie. Il y a le cadre et sa limite spatiale et temporelle qui limite, et en même temps laisse voir ou deviner. Il y a l'esthétique narrative de l'image dans son rôle dans l'espace de représentation. Il y a enfin l'extrême richesse de sens qu'il développe grâce aux diverses manipulations de la réalité.

Il serait vain cependant d'établir une liste complète de tous les codes spécifiques et non spécifiques au cinéma, qui entrent dans la composition d'un film: on peut toutefois citer parmi les plus importants le montage qui avec son jeu de correspondances, s'avère être un moyen de structuration de l'espace, plan par plan

« Le montage a une fonction narrative : le changement de plan, correspondant à un changement de point de vue, a pour but de guider le spectateur, de lui permettre de suivre le récit aisément (quitte à renverser cette possibilité, et à faire un montage qui obscurcisse notre compréhension, comme cela a souvent été le cas dans le film noir, jusqu'à nos jours).

Mais le montage peut aussi produire d'autres effets :

- 6- effets syntaxiques ou ponctuatifs, marquant par exemple une liaison ou une disjonction.

ontage pouvant par exemple établir une relation de métaphore¹²⁴

Nous pouvons également citer les variations dans l'échelle des plans (gros plan, plan d'ensemble, plan américain), les changements d'angles de prises de vue (cadrage, plongée, contre plongée), les mouvements d'appareils (travelling, panoramique), les effets techniques (zoom, fondus enchaînés, surimpression, ralenti, accéléré)

Un angle de prise de vue, un mouvement de caméra, une profondeur de champ, une grosseur de plan, un ralenti, un accéléré et même un choix d'émulsion ne sont pas de simples données techniques mais des caractéristiques qui participent au fondement du langage visuel, ces facteurs créent et conditionnent l'expressivité de l'image. Elles participent également au fondement du langage visuel, ces données sont quasiment inaccessibles aux non initiés.

Tous ces codes pluriels et hétérogènes sont significatifs et peuvent revêtir diverses connotations.

Le cinéma dispose de codes et de langages extrêmement complexes et variés, capables de transcrire avec souplesse et précision non seulement les événements mais aussi les sentiments et les idées.

L'image qui est un langage extrêmement contraignant avec ses codes, ses supports et ses formes d'expression spécifiques, ne peut en aucun cas être d'une accessibilité ou d'une lisibilité immédiate.

Notre objectif premier est de tenter de lire l'image et de décoder l'implicité culturelle derrière les icônes.

L'image en elle-même est chargée d'ambiguïté quant à son sens, ainsi sa signification peut échapper au spectateur, c'est pourquoi, il faut apprendre à lire, à déchiffrer le sens des images et à comprendre les subtilités du langage cinématographique.

¹²⁴ J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Ibid, P. 133.

L'image cinématographique a son propre vocabulaire et sa propre syntaxe ainsi, pour bien la comprendre, il faut en maîtriser les codes, les signes et les symboles pour pouvoir les interroger et en comprendre le sens tel que voulu par le réalisateur. Nous y reviendrons plus loin.

Il ne faut cependant pas confondre code et langage. Ainsi, une plongée, comme celle à laquelle eut recours au début de son film le réalisateur C. Ruggia, n'est pas seulement une technique de cinéma. Elle devient une figure de signification à part entière qui introduit très prosaïquement le film.

En filmant en plongée, c'est-à-dire de haut, la scène durant laquelle les femmes se chamaillent, le réalisateur a peut être voulu signifier l'écrasement dans le « Chaâba », la dépendance des personnages féminin au lavoir, mais aussi pour donner une vue d'ensemble du décor et donc mieux faire voir la situation.

Les travellings-avant sur Omar et son père, rapprochent les visages à la suite du déplacement d'appareil (le signifiant), mais en plus signalent le passage à l'introspection (Le signifié) à laquelle a souvent recours dans son film le réalisateur.

En s'appuyant sur tous ces codes, en les modifiant et en les combinant, l'auteur parvient à constituer son système. Le film est donc le lieu de rencontre entre un grand nombre de codes non-spécifiques et un nombre beaucoup plus réduits de codes spécifiques.

Le récit filmique comprend des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique. Parmi eux, seule « l'image mouvante est considérée comme spécifiquement cinématographique ».

Le son est un constituant de l'image, son rôle est fondamental dans l'organisation du récit cinématographique. Nous les constatons aisément dans les films de C.Ruggia, B. Guerdjou et M.Charef.

L'expression sonore comprend trois parties :

agonistes : les dialogues qui apparaissent dans les films ont pour fonction de présenter et de caractériser le personnage, en informant le spectateur sur son niveau culturel, socioprofessionnel, son âge, ses origines ethniques et sociales.

Tous ces éléments sont censés situer le film dans l'espace et dans le temps, présenter l'intrigue et révéler la psychologie des personnages, leurs intentions, leur rêve et leur handicap

Le bruitage et la musique occupe une place privilégiée dans la création filmique.

« Le Gone du chaâba » est accompagné d'une très belle musique orientale, la composition originale de Safi Boutella est remarquable. Le générique du début ainsi que celui de la fin ont pour fond sonore une musique populaire, dominée par la rythmique, qui ponctue le film.

Yasmina, par contre, la prisonnière du chaâba, chante sans aucun accompagnement instrumental. Nous entendons son chant à trois reprises dans le film.

Signalons enfin l'intervention du groupe de musiciens lors de la cérémonie de la circoncision qui jouent un morceau de musique instrumentale. La scène où Omar fait un cauchemar lors de l'incendie, le réalisateur a opté pour une musique dramatique, avec grand recours de percussions.

Ces codes ne sont pas spécifiquement cinématographiques étant donné qu'ils appartiennent à la vie quotidienne.

La couleur est d'une importance extrême étant donné qu'elle met l'objet en valeur. Les couleurs sont à dominante marron, et en particulier des noirs qui ne sont pas assez profonds et nuancés. L'espace est représenté par des couleurs fades et pâles, c'est la couleur boue du bidonville, sur le plan connotatif, elles expriment la misère, l'ignorance, l'exil ; l'usage du gris signifie la tristesse et le désespoir, cf (l'image des pères), alors que dans l'espace second, on retrouve des couleurs vivantes qui expriment la pureté, la propreté, l'énergie

mères, enfants, habitants du bidonville véhiculent un signe culturel et social, celui relatif à la situation des pauvres immigrés maghrébins. Les films sont fondés sur ces signes culturels à savoir, l'habillement des femmes, celui du circonciseur, les plats orientaux, les chants rituels

Dans le « Gone du Chaâba » et compte-tenu du fait que le film est une vision subjective du héros principal, la caméra est très souvent subjective.

C'est l'enfant qui voit et qui raconte. L'identification du spectateur à l'enfant s'opère par le recours aux gros plans de son visage. Le spectateur voit ce qu'est censé voir l'enfant.

Les images expriment le point de vue d'Omar. Le cinéaste privilégie les plans serrés sur les ruelles des bidonvilles, pour mieux faire ressortir la promiscuité.

Analyser un film revient donc à le déconstruire en plusieurs éléments en établissant des liens entre les différents éléments isolés. C'est ce qui est appelé reconstruction à des fins d'analyse.

Analyser, c'est donc interpréter. Comprendre une image donnée, cela suppose aussi une connaissance du contexte.

A tout instant, nous devons réagir, interpréter, juger, choisir, nous nous livrons, par conséquent à une intense activité cognitive, de logique déductive et évaluative car le texte littéraire ou filmique, comme le rappelle Umberto Eco (1985), est une machine paresseuse qui fait faire au lecteur la plus grosse part du travail sur la base des instructions qu'il lui fournit :

« Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures- jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales.

et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »¹²⁵

La lecture ou la réception d'un texte n'est pas un acte neutre, le texte entretient avec le lecteur des relations complexes et des stratégies spécifiques. Il se caractérise par sa complexité vu qu'il est un tissu de non-dit, en reprenant les termes de Ducrot

L'image constitue l'élément cinématographique de base, elle demeure la matière première filmique. Elle est le produit de l'activité automatique d'un appareil technique apte à reproduire exactement une réalité, mais cette activité est dirigée en fonction du sens voulu par le réalisateur.

L'image suscite donc chez le spectateur un sentiment de réalité assez intense, de par son existence concrète, les différentes techniques sophistiquées et sa charge émotionnelle considérable.

Selon Henri Agel, le cinéma est « intensité, intimité et ubiquité » :

Intensité parce que l'image et plus particulièrement le gros plan ont une force magique qui donne au réel une vision spécifique, de plus, la musique, de par son rôle sensoriel et lyrique à la fois, renforce la puissance de pénétration de l'image. Intimité, dans la mesure où l'image, par le gros plan également, nous permet de pénétrer dans les êtres et dans les choses. Ubiquité vu que le cinéma nous transporte librement à travers l'espace et le temps (tout nous semble plus long à l'écran) et recrée la durée même, permettant au film de se couler sans heurt dans notre courant de conscience personnelle.

La perception du spectateur devient peu à peu affective dans la mesure où le cinéma lui fournit une image subjective, densifiée et donc passionnelle de la

¹²⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bernard Grasset, 1985, pp63-64.

quelque chose de plus qu'une simple représentation car elle affecte nos sentiments et prend une signification idéologique et morale.

Le mouvement de caméra semble être le caractère spécifique de l'image filmique,

« Les mouvements fonctionnels servent à l'un des buts suivants :

- construire l'espace scénographique ;
- suivre ou anticiper un mouvement dans la diégèse ;
- suivre ou découvrir un regard ;
- sélectionner un détail significatif ;
- révéler un trait subjectif d'un personnage. »¹²⁶

Le son est lui aussi, un constituant de l'image, son rôle est fondamental dans l'organisation du récit cinématographique.

L'expression sonore se compose de trois parties : La parole des protagonistes : Les dialogues qui apparaissent dans le film ont pour fonction de présenter et de caractériser le personnage, en informant le spectateur sur son niveau culturel, socioprofessionnel, son âge, ses origines ethniques et sociales. Ces derniers sont censés situer le film dans l'espace et dans le temps, présenter l'intrigue et révéler la psychologie des personnages, leurs intentions, leurs rêves et leurs handicaps, la voix off joue un rôle considérable au cinéma. Elle peut être utilisée à la troisième personne, lorsque celui qui parle ne participe pas à l'action comme elle consiste également à faire entendre le monologue intérieur d'un personnage apparaissant sur l'écran sans que ses lèvres ne bougent.

Dans un film, la voix du commentaire est une voix off : elle s'oppose au son-synchrone d'un personnage prononçant un discours.

Le bruitage et la musique occupent une place privilégiée dans la création filmique. La couleur quant à elle, demeure d'une extrême importance étant donné qu'elle met l'objet en valeur.

¹²⁶ Jacques Aumont ; Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Idem, p.137.

é, le langage cinématographique offre de nombreuses possibilités aux créateurs pour traduire la réalité selon leurs propres points de vue. Tous ces éléments là ne sont pas spécifiquement cinématographiques étant donné qu'ils appartiennent à la vie quotidienne.

Notre ambition dans ce chapitre, n'était pas de nous attarder sur la genèse et le développement de l'art cinématographique, nous ne les évoquons que pour mieux mettre en regard les spécificités de l'image filmique afin d'aborder les préoccupations propres à notre investigation.

Le cinéma est certes un ensemble de techniques optiques et mécaniques qui permettent d'enregistrer et de reproduire des images sonores et visuelles réelles, mais il n'est pas que cela, il est aussi un fait complexe car, linguistique, esthétique, psychologique et social.

Si étymologiquement, le « cinématographe » est l'inscription du mouvement, il est aussi la synthèse des autres arts. Il a puisé dans la littérature en y ajoutant l'image. Il a puisé dans la poésie, dans la peinture, dans la musique.

Lorsque nous lisons les points de vue des critiques, nous constatons malheureusement qu'ils optent pour un schéma simple et presque immuable. Après des considérations d'ensemble sur l'auteur, et l'exposé du scénario, arrivent les jugements esthétiques et parfois moraux, accompagnés de considérations techniques.

Certains font des parallèles avec des œuvres antérieures ; d'autres, par le résumé, cherchent à donner les éléments majeurs de l'intrigue. Mais devant la multiplicité des points de vue et des différentes approches possibles (esthétique, sociologique, historique, psychologique, ethnologique, etc.), l'analyste qui cherche à dégager un principe de classement se trouve dans une situation complexe.

Par ailleurs, la variété prodigieuse des genres et la difficulté d'accéder au film cinématographique au moment voulu et dans son cadre de projection réel,

du phénomène cinématographique. L'approche d'une œuvre cinématographique demeure empirique et subjective.

3.3.3.3 Lectures littéraires et filmiques :

La question de la lecture (réception) a constitué l'un des travaux majeurs de la critique et de la théorie littéraire.

Selon Hans Robert Jauss, un des plus éminents représentants de l'école de Constance : « l'œuvre englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur. »¹²⁷

Ce qui nous intéresse doublement dans l'analyse filmique, c'est le film en tant que matériau singulier et spécifique d'une part, et les perceptions de l'analyste d'autre part.

Le premier visionnage d'un film donne naissance à tout un ensemble d'impressions, d'émotions, d'intuitions qui peuvent contribuer à développer l'analyse iconique et sonore.

Analyser un film, cela voudra dire le situer dans un contexte, dans une histoire. Il est à constater également que chaque fois que les conditions historiques et sociales de la réception se modifient, le sens de l'œuvre change. Tout comme le texte littéraire, l'image filmique est un espace polysémique dont le sens varie avec le temps, l'espace et les techniques de lecture.

Depuis quelques années, de nouvelles tentatives de lecture cinématographique ont vu le jour. Parmi elles, celles qui approfondissent l'étude du récit filmique sur différents aspects. Pierre Sorlin propose une lecture qui ne confond pas les films et la société.

« L'analyse cinématographique » écrit Pierre Sorlin « ne peut se résumer en une simple paraphrase écrite, ni en un résumé. Elle ne saurait se limiter à des choix d'éléments particuliers arbitrairement sortis de l'ensemble. L'intérêt est

social. »¹²⁸

Il existe un langage social dans le cinéma, ainsi, la sociocritique tente de faire appel à l'inconscient collectif de la société à laquelle appartient le cinéaste et dont il est le porte-parole ou le représentant, c'est pourquoi il véhicule une certaine idéologie et propose à ses spectateurs une vision du monde fondée sur le vraisemblable, conforme à l'idée qu'ils se font de la réalité sociale, dans toutes ses formes, mêmes les plus déplaisantes, engendrant par conséquent un effet d'authenticité pour donner l'illusion du réel, mettant en scène des acteurs et des lieux qui ressemblent à ceux qui existent dans le monde réel. A cet effet, le cadre, les actions, les personnages, les objets, ou même les sentiments sont décrits avec force détails.

Le film « Vivre au Paradis », avec un exact souci d'authenticité, décrit la profonde misère qui y règne. La corvée d'eau, le rafistolage de la baraque, le départ des hommes, tôt le matin, et leur retour tard le soir, scandent les journées. Le récit n'occulte pas non plus l'insupportable promiscuité de ces lieux, les animosités et les violences qui en découlent, la maladie et la folie qui gagnent les plus faibles.

L'image filmique montre la structure d'une société, sa situation, ses places et ses fonctions, les attitudes et les rôles, les actions et les réactions des individus, bref la forme et les contenus.

Conditionné par l'univers social, le cinéaste-adaptateur cherche à le refléter, à le représenter et à le transformer à sa façon en donnant sa propre vision du monde. Il serait donc intéressant de dégager la part du non-dit qui caractérise le texte adapté.

¹²⁷ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XXe Siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1987, P.180.

¹²⁸ P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier- Montaigne, Coll « historique », 1977.

semble répéter l'explicite d'un texte, ou le « trahir », elle présente toujours, pour partie, un contenu implicite décalé ou différent, ne serait-ce que du fait de la différence du médium utilisé : écriture ou image.

Claude Duchet (1979) définit ainsi les démarches de la sociocritique :

« Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà-là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.

Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »¹²⁹

Le film est indissociable du tissu social où il a été produit, il reflète un pan de la société, en donnant une vision partielle, voire, partielle de la réalité selon la sensibilité de l'auteur et de l'angle qu'il a choisi de privilégier.

Cependant, l'auteur n'est pas seulement un être social, il est aussi un individu ayant une personnalité, un caractère, des rêves, des frustrations, des envies, des angoisses

Sans faire appel à Freud ou à Lacan, le langage cinématographique fait intervenir également l'inconscient individuel, l'imaginaire, Charles Mauron parlait de « mythe personnel de l'auteur » dans son ouvrage intitulé « Des métaphores obsédantes au mythe personnel ».

Quelque soit l'auteur (écrivain, peintre, cinéaste), il se trouve obsédé par un certain nombre d'idées et ce sont les choix et la récurrence des mots ou des images qui trahissent son inconscient.

C'est dans le gros plan du visage humain que se manifeste le mieux, la psychologie du personnage. La caméra fouille et scrute les visages, fait lire les

¹²⁹ Ch. Achour, A. Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, éd du Tell, Blida, 2002, p. 69-70.

léchiffre les expressions les plus secrètes et les plus fugaces.

Certes, le cinéma est un ensemble de techniques optiques et mécaniques qui permettent d'enregistrer et de reproduire des images sonores et visuelles réelles, mais il n'est pas que cela, il est aussi un fait linguistique, esthétique, psychologique et social.

Le cinéma est une œuvre de l'esprit et, comme toute œuvre de l'esprit, il est l'expression d'une identité et le véhicule d'un imaginaire qui prend sa source dans une réalité et une histoire personnelle et collective. Fulchignoni écrivait à juste titre :

« Le cinéma reconstruit un univers imaginaire qui est le double du réel, et qui est pourvu des qualités magiques analogues à celles de l'univers. »¹³⁰

La question qui se pose alors est celle de savoir, s'il en est le reflet ou le révélateur. Peut-être convient-il d'abord de commencer par déterminer avec exactitude la part du rêve, la part de fabulation, la part de vie, d'illusion, de falsification et de malhonnêteté dans cette réalité reconstituée grâce à la caméra.

Mises en image des fêtes (mariage, circoncision), des rituels de danses, les ethnologues, les cinéastes vont de plus en plus centrer leurs recherches sur l'altérité et l'exotisme.

Perçus par rapport à soi, « l'autre » et sa culture vont être jugés à partir d'une norme qui s'érige en modèle de référence. Cette représentation qui privilégie la société à laquelle appartient le cinéaste, et donc la civilisation dont il est issu.

Depuis l'invention par les frères Lumière du procédé de projection cinématographiques, les critiques adressés au film n'ont pas cessé.

¹³⁰ Enrico Fulchignoni, *La Civilisation de l'image*, « petite bibliothèque », payot 1972, p.27.

qui ont produit des films, souvent tirés de romans préexistants, ont toujours abouti à nous offrir des œuvres originales et d'une très haute tenue intellectuelle.

Dés lors, doit-il paraître nécessairement erroné de porter un roman à l'écran, et ne peut-il naître d'une œuvre ancienne un ouvrage nouveau, ayant ses propres spécificités ?

Il est souvent dit que le film est source d'inspiration du roman. Il est souvent la copie d'un roman préexistant. Ainsi une question se pose inéluctablement à nous :

Est-ce qu'on dénature l'œuvre originale quand nous l'adaptions ? Est-ce que le sens change quand nous fabriquons un film à partir d'un roman ?

En fait, il s'agit surtout d'une version différente, d'une métamorphose, d'une simple adaptation ; c'est toujours la même œuvre, mais incarnée dans des scènes mouvantes, vivantes et dont le dynamisme même apporte une dimension supplémentaire à la littérature

L'erreur d'une transposition du roman à l'écran réside encore plus dans la déception que l'on provoque nécessairement dans l'esprit du lecteur devenu spectateur.

3.3.3.4 Les mots et les images :

Ecrire un texte, amasser des syllabes, assembler des mots est d'une certaine manière l'exercice d'une grande liberté. Nous pouvons travailler sur les mots, les déplacer, cependant, le travail sur les mots a ses difficultés et ses ambiguïtés.

Il ne s'agit pas de nier ou de minimiser l'effort exigé. Mais passer de ce registre, passer de l'écran intérieur au réel représenté, manipulé certes (avec angoisse et risque) est une autre affaire.

Du registre des mots à celui des images, le chemin n'est pas évident, voire, très dure car il s'agit là d'aller vers une autre structure de conception et de travail, un autre univers qu'il faut adopter : celui de la production d'images. Il faut l'investir, l'apprendre et y repérer les possibilités de travail.

Analyser les images n'est pas une tâche facile car l'image, produit de son temps, et aussi révélatrice des non-dits d'une société, de ses fantasmes, de ses phobies. Elle peut même rendre possible une reconstitution du contexte mental d'une époque. Tout cela, l'observateur averti le sait, tout comme il doit savoir que la maîtrise des techniques cinématographiques est un élément incontournable.

La caméra « dialoguante »

L'intérêt particulier porté à l'image, comme dispositif d'énonciation complémentaire aux sources écrites se justifie aisément. Les trois œuvres filmiques ouvrent la voie d'une communication possible entre les êtres humains. Elle a donc valeur médiatrice entre l'homme et son environnement.

Si, pour les frères Lumière, la restitution du réel suffisait, pour Méliès et les cinéastes qui suivirent, la médiation propre au film supposait autre chose que la simple reproduction de la réalité.

ssse, Robert Flaherty, l'Américain, Joris Ivens le Hollandais, tout comme d'ailleurs Eisenstein et Poudovkine, ces deux partisans du lyrisme réaliste ont très vite compris la véritable fonction du cinéma. Leurs écrits et leurs travaux constituent à ce jour la base de toute étude sur l'expression filmique1- Lire à ce propos Jean Epstein (un des précurseurs du cinéma) et Germaine Dulac.

Ils ont beaucoup travaillé sur le montage et la place du gros plan, donc sur le rythme et le symbole qui ont tracé les lignes de force, et ont tenté de définir et de codifier les éléments générateurs de l'expression visuelle.

Pour l'inventeur du « ciné-à il », les images ne sont pas de simple inventaire du visible, mais dévoilement et interprétation.

L'image suppose une maîtrise de codes sémiologiques et des opérations externes de référencement qui sont d'autant plus difficiles à repérer que l'image. L'étude des aspects dénotatifs et des aspects connotatifs s'impose.

A première vue, rien ne semble plus facile, puisque l'image s'offre aisément au regard. Mais là où les choses se compliquent, c'est lorsque, après les avoir identifiées comme telles, nous essayons de les analyser et de les interpréter. La polysémie des messages rend difficile toute lisibilité immédiate et toute compréhension spontanée.

3.3.3.5 L'impact de l'image sur le lecteur/spectateur :

Nombreuses sont les études qui ont montré que des lecteurs différents ne reçoivent pas le même message d'une même image, le milieu socioculturel peut jouer ici un rôle déterminant.

La pluralité des sens possibles d'une part, la multiplicité des chemins possibles d'un même sens d'autre part, contribuent à faire de l'image une puissance signifiante remarquable.

Les images très significatives dans les trois films, suscitent chez le spectateur un sentiment de réalité assez intense « Le bidonville », évoqué dans les trois récits n'est pas une invention de l'esprit.

Durant les années cinquante et soixante, un certain nombre de maghrébins étaient cantonnés dans ces sordides bidonvilles, des campements laids où la vie était des plus pénible.

Le message visuel est très clair au point où le spectateur, imprégné par les mises en scène a tendance à oublier qu'il a affaire à une fiction. Les réalisateurs n'essaient pas de reproduire la réalité, ils la transposent, ils la reconstituent. Certes, la caméra enregistre des événements réels, à savoir, la vie au bidonville ou HLM, les pratiques rituelles et traditionnelles, le train-train quotidien. Mais cette vision n'est que la perception de la réalité par les cinéastes.

Ces derniers nous donnent leurs points de vue de cinéastes. Ils nous offrent des points de vue nécessairement subjectifs. Nous avons là une représentation plus ou moins fidèle de ce que suggère la narration textuelle.

L'image filmique offre d'un seul coup un décor, celui du bidonville, lieu propice à l'exclusion où l'on devine entre les toits de taule, la boue et les rats, la promiscuité où évoluent des personnages.

erre mondiale, la France manque de main d'œuvre pour reconstruire le pays et encourage l'immigration en provenance des pays du Maghreb (Algérie, Tunisie, Maroc).

Cette immigration est assez importante car au Maghreb, la situation est difficile. L'émigration vers la France continue à être une des seules chances de trouver du travail. Le nombre d'algériens, vivant en France augmente sans cesse en 1954, le début de la guerre d'Algérie, et 1965, date où se déroule le film. La plupart des immigrés sont d'origine paysanne et beaucoup d'entre eux ne sont jamais allés à l'école et sont analphabètes. Ils se sont principalement installés dans les régions industrielles et font des travaux pénibles, notamment sur les chantiers et dans les usines.

Ils envoient l'essentiel de leur revenu à leurs familles en Algérie et vivent dans les foyers sans confort ou dans des bidonvilles.

Un décor déraciné des banlieues où des personnages sont traités souvent d'une manière stéréotypée et par clichés en renforçant des préjugés.

A côté du stéréotype de la délinquance, s'ajoute une nouvelle tendance de la part de la fiction filmique, il s'agit de montrer le phénomène dit « des secondes générations issues de l'immigration », souvent dans un cadre de vie peu favorable, dont la solitude est une réalité durement ressentie, la banlieue va être le synonyme des conditions difficiles d'habitation et de surpeuplement. Et « le thé au Harem d'Archi-Ahmed » de Mehdi Charef et le premier film de cette tendance car il décrit la vie des jeunes de toutes origines en cité HLM, en montrant leurs conditions d'existence.

Les femmes sont venues la plupart du temps d'un milieu rural où le tissu familial était si serré qu'il bannissait toute solitude. Elles se retrouvent brutalement propulsées dans une civilisation citadine, où tout leur est étranger.

Mari, enfants par la suite, là se limitent leurs expériences de la vie. Le handicap terrible de la langue ne disparaît la plupart du temps jamais. Les cours d'alphabétisation pour les femmes sont rares.

immigré (Personnage du père) n'a que de rares chances d'acquérir une réelle formation linguistique, base essentielle pour toute formation professionnelle, il est très vite capable, grâce aux contacts qui se nouent dans le travail de connaître assez le français pour se débrouiller (Lakhdar-Bouزيد).

Les femmes n'ont pratiquement pas cette possibilité, et quand elles travaillent, elles sont le plus souvent femmes de ménage, tel, le cas de « Malika, la mère de Madjid dans le thé au harem d'archi-Ahmed ».

Leurs enfants apprennent à l'école le français et entrent en contact, sans aucune transition, avec des modes de vie et de pensée qui resteront étrangers à leurs parents.

L' instruction des enfants paraît aux parents indispensable pour que leurs enfants aient une vie meilleure (Exemple de Azouz begag dans le « Gone du Chaâba »).

Les parents accordent aux études un pouvoir d'émancipation qu'ils n'ont malheureusement que rarement. Du moins lorsque l'en est enfant d'immigré ou plus simplement d'ouvrier. Ceux qui font des études secondaires réussies ou qui entrent à la faculté sont l'exception qui confirme la règle. La majorité d'entre eux, muni à la rigueur d'un C.A.P, manœuvres comme leurs pères, un nouvel échec, tout le chemin pour rien.

Comme cela fut le cas pour Malika dans « Le thé au harem d'archi-Ahmed », la femme immigrée est contrainte à la marginalité et à la solitude, ainsi, elle se tourne tout naturellement vers l'univers familial et rassurant dans lequel elle a grandi. Malika qui rêve de son enfance et du possible retour au pays, tandis que les enfants sont à l'école et le mari au travail, elle capte, à la radio, les stations arabes pour entendre des accents, une musique dans lesquels elle se reconnaît.

Le personnage de la mère répond au cliché de la femme arabe traditionnelle, ayant un énorme pouvoir au sein de sa famille.

Chargée de l'éducation et de la formation des enfants, formation qui doit se faire dans le respect de la tradition, des coutumes et des mœurs ancestrales.

nous assistons parfois à un bouleversement de cette situation. L'homme à cause de sa condition de sujet, de subordonné, perd aussi le pouvoir que la société arabo-islamique lui attribuait dans son pays.

Dans le roman et le film « Le thé au Harem d'Archi- Ahmed », de Mehdi Charef, le père de « Madjid » nous est présenté comme un être faible, incapable, parfois complètement absent.

Il est à constater que le personnage filmique est le support de plusieurs codes, nous pouvons en déchiffrer quelques-uns :

Les signes verbaux : (la langue) : Les discussions entre Omar et son père, Lakhdar et son épouse, Madjid et sa mère,

Les signes para-verbaux, prosodiques et vocaux : Hauteur de la voix, intonation, débit. Prenons comme exemples les voix autoritaire de Bouzid le père dans « Le Gone du Chaâba » et Lakhdar l'époux dans « Vivre au Paradis ». Cette voix est très explicite, elle dénote une certaine force, une certaine dureté, voire, rigidité et austérité.

Les signes non verbaux : les codes proxémiques (les distances) :

Ces derniers gèrent l'ensemble des positions signifiantes et la structure des relations spatiales dans lesquelles se situe les corps des personnages. Le rapprochement ou l'éloignement, le comportement d'un personnage A, envers un personnage B peuvent être très significatifs. Ils peuvent revêtir des connotations diverses, qui susceptible de varier en fonction des cultures.

Exemple :

Lorsque le père de « Omar » se rapproche de son ami Bouchaoui, en le saisissant par les bras pour le réconforter. Un non maghrébin peut ne pas comprendre ce geste et donc mal l'interpréter, tout comme il ne peut comprendre d'autres attitudes ou gestes liés aux coutumes algériennes.

La relation distanciée entre Farid, le frère d'Omar et sa bien aimée « yasmina ». Elle peut paraître à première vue surprenante. Ne pouvant en aucun cas se rapprocher de la jeune fille cloîtrée par son père, un homme strict et conservateur, Farid entretient avec elle une relation platonique, il s'agit là d'un amour inaccessible, une relation spirituelle.

Les signes non verbaux : Codes Kinésiques. (Postures, gestes, mimiques)

Ces derniers, permettent de contrôler les différents gestes et mouvements lors de la communication. Notons ici que l'usage fréquent de la gestuelle est propre aux méditerranéens en général et aux algériens en particuliers. Toutes ces communications sont riches en informations car elles nous permettent d'accéder aux dimensions cachées de la culture, (gestuels, postures, mimiques), à la représentation du cadre spatio-temporel, aux modes de convivialité.

Citons entre autre :

L'hospitalité de « Messaouda », mère d'Omar et « Malika » mère de Madjid.

Les gestes violents de « Bouzid » et « lakhdar » témoignent de l'énervement, de l'impatience et même de la violence latente.

A travers l'écran, nous décelons non seulement l'aspect physique et moral des personnages mais aussi la présence de symboles précis qui illustrent les aspects sociaux, psychanalytiques, idéologiques

« Madjid » et son mal être.

Il nous faut souligner à cet effet, que les sentiments des acteurs dans le film sont bien observés et même émouvant par moment. Un personnage de film peut livrer en un même moment deux types d'informations totalement différentes, par ce qu'il énonce à travers la bande son, et par l'expression qui s'inscrit sur son visage « l'image ».

La parole dévoile le paraître d'un personnage alors que l'expression du visage dénonce l'être, le vrai visage de la personne, d'où la complexité de



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

qui tour à tour est polymorphique et polysémique. De par sa spécificité, le langage cinématographique offre d'immenses possibilités aux créateurs pour traduire la réalité selon leurs propres points de vue. Le langage filmique est donc un espace riche en connotations.

Chapitre 2 : L'ici et l'Ailleurs

Dans de nombreux films qui traitent de l'immigration, les personnages sont représentés entre l'ici et l'ailleurs, dans une impossible réconciliation entre mémoire et oubli.

Ainsi, dans le documentaire de Yamina Benguigui, « Mémoires d'immigrés », Saïd raconte cette ambiguïté dans un long plan, où la caméra effectue un travail de sur-place, comme pour accentuer la difficulté d'avancer et d'être : « J'ai aimé la langue française mais je suis toujours resté un Mohamed »¹³¹

Dans « Mémoires d'immigrés », l'impossible réconciliation de l'ici-là bas », entre le deçà et le delà de la méditerranée, se résume dans la juxtaposition poignante de ces deux affirmations, prononcées par une femme algérienne immigrée qui a monté sa propre entreprise :

« Oui je retourne à Alger chaque année mais je commence à respirer quand l'avion se pose à Orly.

Être enterrée en France dans un cimetière français, ça je ne veux pas. »

Bourlem Guerdjou nous montre cette difficile tension entre terre d'accueil et terre d'origine dans son film « Vivre au Paradis ». Le cinéaste a choisi d'évoquer l'univers de bidonvilles de Nanterre, même décor que le film « Les sacrifiés », réalisé par Okacha Taouita.

Le réalisateur ne fait pas de son héros Lakhdar un militant du FLN, l'homme intouchable de la juste cause, pour la bonne conscience de l'histoire. Au contraire, le héros, un père de famille est l'emblème de la majorité silencieuse des immigrés algériens, peu politisée, uniquement motivée par l'espoir d'un bien être personnel (travail, logement, argent, vie familiale).

¹³¹ Yamina Benguigui, Mémoires d'immigrés, Paris, 1994.

comme toile de fond historique les dernières années de la lutte pour l'indépendance, vues à travers le regard de la communauté immigrée. Celle-ci perd sur les deux tableaux.

Elle vit dans un pays qui ne l'aime pas, et qui est uniquement intéressé par la main d'œuvre, elle aide financièrement un pays qui lutte pour son indépendance et qui ne lui sera guère reconnaissant sitôt cette victoire acquise, lui reprochant de s'être déjà mise à l'écart du grand scénario de la reconstruction nationale.

Dans le plan très sombre qui montre l'arrivée de la famille sous une pluie battante, le seul éclat de lumière est constitué par la fine pluie de sable qui s'écoule des bottes trempées du fils de Lakhdar, vestige du sud algérien dont on comprend bien qu'il n'aura pas sa place dans ce nouveau monde.

Lorsque l'indépendance est proclamée, Lakhdar dit à sa femme : « en rawhou lel bled » (on rentre au pays) Bourlem Guerdjou « Vivre au Paradis, 1996., pourtant l'impossibilité de retour est dans le plan fixe qui filme lakhdar et sa femme, et dans le long drap blanc qui assombrit et bouche toute perspective de retour et d'amélioration.

Dans le film « Le Thé au Harem d'Archi-Ahmed », la profondeur de champ sert à traduire une irrésolution entre ici et là-bas. L'arrière plan toujours un peu flou traduit la superposition des générations, le présent et le passé. Le cadrage est très important dans le film.

La problématique de l'indécidable qu'a vécu au moins la première génération d'immigrés, et qui joue sur des référents spatio-temporels, se trouve magistralement exposée dans « Mémoires d'immigrés » : Le film est conçu comme l'histoire de l'immigration racontée par les principaux intéressés.

Dans ce récit, les pères, les mères, les enfants s'expriment chacun à leur tour. La force de ce travail tient à la vérité des images ainsi qu'au parti pris de la réalisatrice de gommer toutes les questions des interviews, ce qui a pour résultat de faire apparaître ces témoignages comme des confidences, des confessions.

er ces vies amputées, ces parcours atrophiés avec les propos gênés des responsables recruteurs et autres organisateurs de mouvements migratoires. Nous comprenons mieux ainsi la phrase de l'un des témoins qui résume le paradoxe de cette première génération d'immigrants : « Du provisoire qui durera une vie. »¹³²

Que ce soit dans les films de la première génération, « Mektoub » d'Ali Ghalem, « Les sacrifiés » d'Okacha Taouita, « Ali au pays des mirages », d'Ali Rachedi ou dans des films plus récents, « Le thé au harem d'Archi-Ahmed », ou « Miss Mona » de Mehdi Charef, le corps immigré est appréhendé comme vecteur douloureux du récit cinématographique.

Erigée en système, l'immigration a enfermé l'expérience concrète des immigrés dans une distorsion de la dialectique du temps, ainsi que l'affirme Abdellatif Chaouite : « Le temps de l'immigration, étant un temps compté, sa parenthèse devait se refermer avec l'extinction du besoin.

Le regroupement familial a infléchi l'histoire de cette expérience en l'inscrivant dans une réalité de l'installation. »¹³³

Nous constatons ainsi qu'il n'y a pas d'immigré non travailleur et dans les films montrant la première vague d'immigration, on s'aperçoit que quelle que soit sa situation familiale, un ouvrier immigré est toujours célibataire.

Dans le film « Vivre au Paradis », les corps sont entassés dans la précarité, des baraquements, le corps cloîtré de Nora, l'épouse de Lakhdar, qui connaît le double enfermement du bidonville ainsi que l'interdiction de sortir de son taudis, pour se protéger du regard des autres algériens, citons la séquence de Nora, lavant le linge.

¹³² Y.B Mémoires d'immigrés

¹³³ Abdellatif chaouite, « La mémoire et l'oubli », quantara, Paris, n30 hiver 98-99.p.25.

ne chez de nombreux personnages masculins, d'une virilité à bout de souffle : « Je ne suis plus un homme »¹³⁴ dit Lakhdar qui quitte la file d'attente devant la baraque de la prostituée.

Corps brutalisé lors de la manifestation du 17 Octobre 1961, tristement célèbre, est un des moments forts du film.

Un long travelling latéral sur les manifestants figés jusqu'aux forces de police et le gros plan sur des corps allongés qui rappellent que ce jour-là, plus de deux cent algériens furent massacrés.

Si vivre au Paradis n'est pas un film bavard, s'il ne cherche pas réellement à donner la parole aux immigrés mais plutôt à leur conférer une dignité corporelle, on se doit de constater qu'il s'agit pour les cinéastes de faire voir mais aussi de faire entendre l'immigration.

Mémoire, métissage et intégration, tels sont les expressions qui reviennent souvent dans leurs discours.

Le mot de la fin revient à la cinéaste algérienne Farida Belghoul :

« Je suis différente mais par rapport à qui (i) Je maintiens que le droit à la différence est peut-être une forme voilée de l'exclusion.

Car octroyer aux étrangers le droit de n'être pas comme tout le monde, revient, qu'on le veuille ou non, à les empêcher de prendre part à une égalité avec les français. S'il faut absolument un slogan, je propose alors, « Vivre ensemble avec nos ressemblances quelles que soient nos différences. »¹³⁵

Quand nous parlons de différence, cela concerne l'origine géographique, la mentalité et la civilisation.

Le bidonville que nous fait visiter Brahim Benaïcha en 1992 ne diffère pas fondamentalement de celui décrit par Azouz Begag en 1986. Les cités HLM mises en scène par Soraya Nini en 1993 font écho à celles qu'avait évoquées Mehdi Charef en 1983.

¹³⁴ Bourlem Guerdjou « Vivre au Paradis, Paris, 1999.

¹³⁵ Chaouite Abdellatif, La mémoire p.26.

roduit par l'immigration sur son implantation urbaine en banlieue parisienne, le paysage urbain donne lieu à une bipolarité autour de deux termes qui appartiennent au monde minéral : la boue, le béton. Or, ces deux termes, lorsqu'ils sont appelés à signifier dans le domaine de l'urbanisme (comme c'est le cas ici), sont à rapprocher du couple dur/mou pertinent au domaine. Ils entrent alors dans un rapport d'équivalences binaires où ils deviennent les deux termes extrêmes de l'opposition :

L'un correspond aux HLM (le béton appartient au monde du dur), l'autre au bidonville (la boue au monde du mou). Au niveau rhétorique, les deux oppositions sont amenées à signifier dans le champ de l'intégration de l'immigré à la culture centrale.

Lorsque le vecteur est d'intégration centripète (l'immigré a le désir de s'intégrer au paysage urbain), il ne s'agit pas d'une opposition alternative mou et dur ne sont des contraires qu'au niveau de la terminologie) mais bien plutôt d'une opposition polaire car il y a toujours présence de deux termes dans le discours : le remplacement progressif d'un terme (le mou) par l'autre (le dur) est une transformation de l'un à l'autre et qui équivaut à un processus de solidification : le bidonville est le point de départ de ce processus de solidification progressive. »¹³⁶

Au départ, le bidonville appartient au monde du mou : la boue en est la matrice. En voici quelques exemples :

« L'hiver, c'est la boue qui prend place. »¹³⁷

« Les copains du bidonville, il les reconnut à leurs godasses sales. La boue (í) Dès qu'on avait fait deux pas, on était marqué. »¹³⁸

« Le Gone du Chaâba » est le seul roman et film où nous suivons l'évolution du bidonville de son implantation (la construction) à sa disparition (l'abandon).

¹³⁶ *Autour du roman beur*, Ibid, p99.

¹³⁷ *Le Thé au Harem*, Ibid, P 72.

¹³⁸ Ibid, p115.

s une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin, en face de la maison. La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôle et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens (í) La maison de béton d'origine (í) ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. Les baraquements s'agglutinent, s'agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle. Cette masse informe s'harmonise parfaitement aux remblais qui l'encerclent. »¹³⁹

Les auteurs issus de l'immigration s'expriment dans la langue française, ils font éditer leurs livres en France, et ils visent surtout un public français. Tout tend ainsi à les rapprocher beaucoup plus de l'espace culturel de la France que de celui du Maghreb.

Nous nous retrouvons face à un discours décentré. Le roman beur est le seul discours romanesque à entrer dans cette catégorie.

¹³⁹ A.Begag, *Le Gone du Chaâba*, ibid, p99-100.

Le roman et le film :

Le film « Le Gone du Chaâba » serait-il une fidèle retranscription du texte littéraire, une migration du discours littéraire vers l'écran puisque, selon André Bazin, « La bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit ».

Certains passages du roman ont été traduits littéralement, citons entre autres, la scène où le maître rend les résultats des compositions ainsi que l'agression verbale de « Azouz » dans le roman, « Omar » dans le film par ses camarades algériens.

« Allez ! nous presse le maître, asseyez-vous vite !

Je vais commencer par vous rendre les compositions et les classements, puis nous terminerons la leçon de géographie de la dernière fois.

Tandis qu'un vent d'angoisse se met à souffler dans les rangs, M. Grand s'assied derrière une pile de copies qu'il a posée sur son bureau, à côté des carnets scolaires que nos parents devront signer.

Des émotions fortes commencent à me perturber le ventre. Je pense au moment où M. Grand va dire « untel premier, untel deuxième ». Peut-être donnera-t-il d'abord le numéro de classement, puis le nom de l'élève ?

Premier : Azouz Begag ? Non. Ce n'était qu'un exemple : chacun sait que c'est Laville qui va gagner la course. Bon, alors récapitulons. Il va annoncer : « Premier : Laville. » Et après, Deuxième ? Comme tous ceux qui espèrent, je fixerai les lèvres du maître pour voir mon nom sortir de sa bouche avant qu'il ne parvienne à nos oreilles. Si ce n'est pas moi le deuxième, il faudra attendre la suite. Je préfère pas penser aux affres de cette torture.

Quelques élèves marquent des signes d'impatience. Le maître se lève, s'avance au milieu de l'allée centrale, la pile de carnets à la main, et lance le verdict :

-Premier!

Premier : Ahmed Moussaoui.

Stupéfaction. Horreur. Injustice. Le bruit et les choses se figent brutalement dans la classe. Personne ne regarde l'intéressé. Lui, Moussaoui, premier de la classe ! C'est impossible. Il ne doit même pas savoir combien font un plus un. Il ne sait pas lire, pas écrire. Mais comment a-t-il pu ?...

Le visage de Laville s'éteint. Il était persuadé d'être premier et le voilà grillé par un fainéant d'origine supérieure, un même pas français. Le visage de M. Grand est impassible. Ses yeux restent rivés au papier qu'il tient dans les mains. Il ouvre à nouveau la bouche :

-Deuxième : Nasser Bouaffia.

Cette fois-ci, c'est moi qui vacille. Le maître est entrain de lire son papier à l'envers, peut-être en arabe. Je tourne la tête vers Nasser. Ses yeux écarquillés se perdent dans le vide ; il tente de deviner, dans le visage de chacun de nous, un signe, la preuve qu'une conspiration a été montée contre lui, mais aucune réponse ne lui parvient.

C'est peut-être un miracle ! Je me tourne du côté de Moussaoui, le scepticisme se lit sur ses traits. Et Laville se décompose de seconde en seconde. M. Grand lève un œil malicieux sur nous. Ça y est ! Je sais ce qu'il est entrain de faire. Il continue d'annoncer les classements alors que quelques élèves commencent à sourire dans les rangs.

-1 Francis Rondet : avant avant dernier. Azouz Begag : Avant dernier. Et notre bon dernier : Jean-Marc Laville.

Maintenant, on rit de bon cœur dans la classe, y compris M. Grand qui commence à distribuer les carnets de composition. Il s'avance vers Moussaoui et lui annonce avec Dédain :

-Irrécupérable !

Le voyou acquiesce d'un signe de la tête, l'air de dire : ton classement, je me le casse où tu penses !

Puis à Nasser :

Celui dont la mère avait tenté de me corrompre saisit son carnet puis se met à pleurer.

-C'est trop tard pour pleurer, dit M. Grand. Il fallait travailler avant!

Il arrive enfin vers moi et son visage s'illumine :

-Je suis très content de votre travail. Continuez comme ça et tout ira bien.

Il ne reste plus que Laville :

-Félicitation, Jean-Marc. Votre travail est excellent.

Je saisis mon carnet à pleines mains, avec une émotion si intense que j'ai envie de pousser un cri, d'embrasser le maître, en pensant à la fierté que va connaître mon père en apprenant la nouvelle.

Le maître inscrit dans une colonne : Deuxième sur vingt-sept ; et dans une autre :

Très bon travail. Elève intelligent et travailleur. »¹⁴⁰

Les enfants arabes et français sont à l'école et dans la même classe et doivent écrire une composition. Tout à coup, le petit Selim se rebelle :

Le professeur : Selim, vous avez entendu le sujet, alors vous prenez une feuille

Selim : Oui monsieur

Le professeur : On ne dit pas « Oui monsieur », mais « oui, maître ».

Selim : Quelle merde !

Le professeur : Qu'est-ce que vous avez dit ?

Selim : J'ai dit que vous en êtes toujours après moi, tout ça parce que j'étais un arabe. Voilà ce que j'ai dit.

Le professeur : ça n'a rien avoir avec ça. Ici, vous êtes dans une école et vous devez le respect à votre professeur. C'est tout

Selim : Et moi, j'veus dit qu'ça a à voir avec ça et que vous êtes raciste. Sinon, comment vous expliquez que nous, les arabes, on est toujours derniers ?

ne savez plus ce que vous dites. Regardez Omar, il est arabe et il ne fait pas partie des derniers. Si vous êtes dernier, c'est parce que vous êtes un fainéant, c'est tout.

Selim : Toute façon, vous êtes raciste.

Le professeur : ça suffit.

Après la discussion entre le professeur et Selim, tous les élèves se retrouvent dans la cour de récréation, pendant cette pause, Selim s'approche d'Omar :

« Toi, casse toi de là ! ordonne Moussaoui à Jean-Marc en lui lançant un coup de pied dans le cartable.

Terrorisé, le génie se retire sur la pointe des pieds.

-Alors ? dit Moussaoui en me fixant d'un air malicieux et plein de reproches.

-Alors quoi ? fais-je, sans me douter le moins du monde de ce qu'il peut bien me vouloir.

Ses yeux se font lance-roquettes et, méprisant, il lâche :

T'es pas un arabe, toi !

Aussitôt, sans même comprendre la signification de ces mots, je réagis :

-Si, Je suis un arabe !

- Non, t'es pas un arabe, j'ete dit !

-Si, je suis un arabe !

-J'ete dis que t'es pas comme nous !

Alors là, plus aucun mot ne parvient à sortir de ma bouche. Le dernier et resté coincé entre mes dents.

C'est vrai que je ne suis pas comme eux.

Moussaoui sent mon hésitation et il poursuit :

¹⁴⁰ Ibid, p84-85-86.

ri la dernière fois quand le maître a dit : « Premier :

Ahmed Moussaoui.

- Deuxième : Nasser Bouaffia. »
- Non, j'ai pas ri
- T'as ri, j te dis !
- Bon, ben, si tu veux, j'ai ri !
- Eh ben, t'es un con. C'est ce qu'on voulait te dire.

Une terrible impression de vide s'empare de moi. Mon cœur cogne lourdement dans mon ventre. Je reste là, planté devant eux, et, sur mon visage, mille expressions se heurtent, car j'ai envie de pleurer, puis de sourire, résister, craquer, supplier, insulter.

Nasser intervient :

- Eh en plus, tu veux même pas qu'on copie sur toi !

Un autre renchérit :

-Eh en plus, t'es un fayot. T'en as pas marre d'apporter au maître des feuilles mortes et des conneries comme ça ?

Il ajoute :

Et à la récré, pourquoi tu restes toujours avec les français ?

Chaque phrase résonne dans ma tête comme une porte que l'on défonce à coups de pied. J'ai honte. J'ai peur. Je ne peux pas crâner car je crois qu'ils ont raison.

Moussaoui me regarde droit dans les yeux :

-Je ne veux pas me battre avec toi, dit-il, parce que t'es un algérien. Mais faut savoir si t'es avec eux ou avec nous ! Faut le dire franchement. »¹⁴¹

Un autre passage identique retrouvé dans le film :

« Lis-moi tout ça, vite !

-Mais si je lis en français, tu ne vas rien comprendre, réplique Zohra en proposant à mon père de traduire en arabe les idées essentielles de l'article du journal local qui parle de nous.

¹⁴¹ Ibid, p90-91-92.

« Tu me prends pour un âne ou quoi ? Lis

tout, je te dis, mot par mot. Et n'oublie rien, surtout !

Zohra s'exécute. Elle sait bien qu'il ne comprendra rien.

-« C'est au cours d'une perquisition menée le mardi après-midi dans un bidonville de Villeurbanne que les policiers du commissariat de Villeurbanne ont pu découvrir un important trafic de viande opéré par des nord-africains. Là, dans des conditions hygiéniques déplorable, des moutons étaient égorgés avant d'être découpés et vendus, en dehors de tout contrôle réglementaire, à une clientèle maghrébine, notamment, celle qui habite dans les chalets longeant le boulevard Laurent- Bonnevey. « La perspicacité des policiers et un travail de longue haleine ont permis de mettre fin aux activités de ces hors-la-loi. Une sévère amende infligée à M.Bouzid et M.Saïdí »

-C'est de moi qu'il parle ?

-Je crois que oui.

-Continue !

-C'est fini

-Tu es sûre ?

-Oui, regarde. Je suis arrivée là, au bout de la ligne.

De son doigt tremblant, Zohra indique la fin de l'article.

Tout au long de la lecture, mon père est resté face à elle, les yeux mi-clos pour mieux enregistrer les mots, l'oreille braquée du côté de la lectrice. »¹⁴²

Bien qu'il y ait quelques changements dans le film, quand nous le comparons avec le roman, il est largement fidèle au texte de Azouz Begag, de par la primauté qu'il accorde aux expériences et au point de vue du jeune Azouz, appelé Omar dans le récit filmique.

Ce n'est plus la question de la « fidélité » que nous interrogeons et, nous estimons que toute réécriture est toujours l'occasion de métamorphoses multiples qui sont inévitables.

¹⁴² Ibid, p127-128.

du roman au film témoignent d'un certain nombre de transformations sur le plan de la narration :

Les deux versions du gone du Chaâba ont des aspects en commun. Ce qui frappe d'emblée, c'est le mode d'énonciation autobiographique, le roman tout comme le film se présentent comme le récit de la vie d'un enfant issu de la seconde génération de l'immigration qui cherche à se frayer un chemin dans la société française des années 60.

Le romancier le nomme Azouz et lui confie la narration à la première personne. Le réalisateur l'appelle Omar, le montre au début du film, un livre ouvert à la main, écrivant péniblement dans un cahier d'écolier « les mémoires du Chaâba ».

Ces deux protagonistes assument la narration et contrôlent l'espace narratif et discursif.

Nombreuses questions auxquelles nous avons tenté de répondre dans la partie précédente à savoir :

Comment le « Je » peut-il être traduit sur le plan cinématographique ?

Peut-on parler de fidélité, conformité, trahison ?

Le non-dit de la littérature ne serait-il pas assez bien rendu dans le film ?

Travailler sur un documentaire, cela voudra dire, mettre en relief les éléments historiques, leur origine et leur évolution.

Histoire, mémoire, témoignage, que montrer ?, le réalisateur peut-il tout montrer ?

2.2.2.3 Vivre dans un bidonville

Comment faire éprouver au spectateur les sensations ressenties par les habitants d'un bidonville ?

En créant un brusque effet de contraste entre des images, nous avons pu comparer deux courtes scènes du début du film qui représentent deux univers si éloignés l'un de l'autre et qui s'opposent entièrement :

L'oasis où vivent Nora et ses enfants et le bidonville que rejoint Lakhdar après sa journée de labeur. Le premier est un univers coloré, une végétation verdoyante au milieu des dunes de sable, à l'ombre d'une maison de terre ocre, la famille s'abrite d'un soleil terriblement chaud et lumineux ; ce monde presque exotique et dominé par le silence du désert.

« Dans ce pays pittoresque et rude, nous menons une vie paisible. Le sable et le soleil marquent nos jours. Le sable est merveilleux. Il brille toujours, même en pleine nuit, sous les étoiles. Il nous borde de tous les côtés. Jusqu'à l'horizon, le paysage n'est que sable doré. Il se glisse même dans notre nourriture. »¹⁴³

Le second apparaît comme un espace infra-urbain, fait du métal de pylônes, de la boue du sol, du bois et de la tôle des baraques et des palissades. Froid et sinistre, le bidonville empli de sons de trains, de marteaux piqueurs et de cris divers, est sillonné de silhouettes anonymes terrassées par la fatigue. Bourlem Guerdjou est donc fidèle à la description qu'en faisait Brahim Benaïcha dans son roman. Il n'y a aucune couleur vive, tout est fade. La tristesse et la misère ont recouvert ces baraques de leur linceul.

« Devant nous se dressent d'étranges habitations lacustres. Elles n'ont aucune forme particulière. Nous restons là, bouche bée. Qu'est-ce que cela peut-être ? Ce sont des baraques, trempées jusqu'aux clous dans l'eau et la boue. De

hent leur fumée comme un terrible cri de détresse.

D'un pas hésitant, on s'engouffre dans une étroite allée. Des planches sont disposées çà et là pour marcher sans salir ses chaussures. Hélas, ces planches du salut ne sont que des leurres. Dé que l'on y pose le pied, il disparaît dans la boue.

J'aurais aimé qu'ils disparaissent dans le sable, mais au paradis, on n'a pas le choix. Nous parcourons quelques mètres dans ce marécage artificiel, puis mon père nous arrête devant une étrange demeure et dit :

« Voilà, nous sommes chez nous ! » Etrange affirmation, reçue sans enthousiasme. Ma mère, mes frères et moi restons là figés devant ces planches pourries tenues par des morceaux de ferraille et des clous rouillés.

Devant nous s'étend un véritable marécage de boue parsemé d'ordures. Des madriers, des morceaux de bois et des carreaux de plâtre pourris semblent y marquer la décomposition d'une civilisation perdue.

« Ce n'est pas possible, ce n'est pas chez nous » dit ma mère. Mais pourtant si, c'est là notre maison, celle dont on a si souvent rêvé. Pour moi, il n'est pas question d'entrer dans cette baraque.

Mon père qui me tient la main me lâche pour ouvrir la porte. Aussitôt, je me mets à reculer comme si j'avais peur d'une autre surprise. N'ayant pas vu la planche qui se trouve derrière moi, je trébuche :

« Flap ». Cette odeur parfumée me glisse dans le cou, je patine dans la boue. J'essaie en vain de me relever, mais gêné par cette armure que constituent mes vêtements, je n'y arrive pas et c'est mon père qui me ramasse comme une loque qu'on aurait piétinée. Mon pantalon, mon manteau, mes chaussures, ma figure, mes mains, tout a été baigné dans cette saleté. Mouillés et déçus, nous entrons dans la baraque. »¹⁴⁴

Tel était en effet le bidonville de Nanterre, apparu au début des années cinquante afin d'abriter les travailleurs maghrébins.

¹⁴³ B.Benaïcha, *Vivre au Paradis*, Desclées de Brouwer, 1992, p13

¹⁴⁴ Ibid, p31-32.

sur des terrains provisoirement vacants, non loin des usines et des grands chantiers de construction de la région parisienne, on bâti sommairement, sans souci de sécurité, des logis de tôles, de bois pour y accueillir leurs familles.

Alors que dans le roman, tout est décrit de manière minutieuse et détaillée avec un effet pittoresque et réaliste, le film nous diffuse quelques séquences rapides.

Nous prenons l'exemple de la première page du roman où le personnage Brahim se trouve avec ses enfants au désert et nous peint cet espace chaleureux et où règne une atmosphère très agréable.

Le narrateur nous évoque comment le personnage Abdelmadjid, âgé de soixante-dix ans, cultive ses légumes dans cet endroit depuis plus d'un demi-siècle. Abdelmadjid malaxe la pâte pour leur préparer « El mèlah » (galettes de pain), il prépare par la suite le thé au feu de bois, il y accorde une attention extraordinaire. Chaque geste est précis et mesuré.

Le personnage « Lokmane » voulait savoir la raison qui a incité son père à quitter Guémar, ainsi, le père se lance dans son histoire une « analapse », retour en arrière qui dure tout au long du roman.

« Aujourd'hui, tu as neuf ans, moi j'avais huit ans quand je suis parti physiquement d'ici.

C'était en 1959 ; je m'en souviens comme si c'était hier. »¹⁴⁵

Le film, avec un exact souci d'authenticité, décrit la profonde misère qui y règne.

La corvée d'eau, le rafistolage de la baraque, le départ des hommes, tôt le matin, et leur retour tard le soir, scandent les journées.

Le récit ne occulte pas non plus l'insupportable promiscuité de ces lieux, les animosités et les violences qui en découlent, la maladie et la folie qui gagnent les plus faibles.

¹⁴⁵ Ibid, p10.

sépare symboliquement le bidonville de l'extérieur, les grilles et palissades qu'on élève pour isoler encore plus les immigrés, les rêves des uns et la réalité imposée par les autres, la vie intime et la grande histoire : tout, dans le film marque la difficile réconciliation des personnages avec les autres, et peut-être avec eux-mêmes

Eloignés de leur pays d'origine et rejetés encore à la périphérie de la société, les habitants des bidonvilles ressentent profondément ce sentiment de « double exil ».

Le film évoque certes ces moments où la culture arabe et les coutumes de l'autre côté de la méditerranée semblent apaiser les tourments de la vie quotidienne. Les algériens, souvent regroupés dans le quartier selon leur région d'origine, se rassemblent notamment au « café », lieu essentiel de sociabilité, espace situé au milieu des baraques. Le voisinage est convié à des noces dans une même réjouissance.

Mais déjà, le rêve de Lakhdar contient une irrépressible volonté de rompre avec la communauté :

Habiter avec sa seule famille dans une HLM, même en exploitant les siens pour parvenir à ses buts – Lakhdar, le seul à savoir écrire, et déjà aliéné.

Il en résulte dans cette population une perte de l'identité, un enfouissement de la mémoire.

« Je perds le visage de mes enfants. » constate Lakhdar, resté trop longtemps loin des siens.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Chapitre 3 : **Roman et film, univers sémantique**

3.3.3.1 La grande histoire :

Un autre mot prononcé : Algérie Française. Au moment où commence le film, la guerre dure depuis six ans. Or, dans le même temps, l'immigration a doublé, encouragée par une croissance économique qui réclame toujours plus de main d'œuvre. Plus de 320000 algériens travaillent en métropole, et la grande majorité est favorable à la fin de la guerre et à l'indépendance de leur pays.

La fédération de France du FLN (front de libération nationale) encadre les immigrés, les incite à verser leur contribution à la cause, ce sont dans le film, ces quêtes effectuées par « les frères » et les mobilise pour des manifestations, comme celles du 17 octobre 1961.

Certains, dont Nora, l'épouse de Lakhdar s'engagent de plus en plus et cachent des cadres et militants du FLN.

Avec la signature des accords de Evian en Mars 1962 et la proclamation de l'indépendance le 5 juillet de la même année, s'achève une guerre longue et meurtrière qui s'est aussi déroulée sur le sol métropolitain :

Une de ces autres pages de l'histoire qui ne devraient jamais être tournées.

Regards hors-champ :

Dans le film, les français « d'ici » n'apparaissent dans le bidonville que pour y incarner la violence.

Hormis les policiers, nous avons l'apparition d'un humble médecin compatissant.

Les gros plans, très utilisés dans le film, permettent de lire les sentiments des uns et des autres sur leurs visages : ils sont les plans de l'émotion authentique. Mais, en serrant très étroitement les personnages, ils semblent également les enfermer, les réduire à leur propre désespoir.

Ce sont des gros plans, par exemple, qui permettent de saisir l'émerveillement sur les visages des enfants lors de leur traversée nocturne de

ous est montré de ce qu'ils voient : le spectacle de la capitale illuminée nous est interdit, comme l'accès à ces splendeurs leur sera plus tard impossible.

3.3.3.2 Une famille symbole :

Le couple formé par Lakhdar et Nora exprime aussi l'impossibilité d'un rêve en commun. Le récit suit leur double itinéraire, trajets divergents qui finiront tout de même par se rejoindre à la fin du film. Alors que « Nora » découvre la solidarité et le militantisme, Lakhdar abandonne peu à peu les siens et s'isole dans le désir d'acquérir un appartement.

Nous pouvons rappeler les scènes qui montrent sa progression vers cet isolement :

Il se met à travailler la nuit, refuse de payer sa cotisation aux « frères », construit illégalement une baraque et escroque même son ami. Et comme le dit le proverbe : « bien mal acquis ne profite jamais. »

Chacun de ses actes semble sanctionné par une punition : l'orage s'abat sur sa famille, la baraque est détruite, il perd tout son argent au jeu.

Parallèlement, à chaque fois, Nora acquiert un peu plus d'indépendance et d'autorité : elle découvre les autres femmes du bidonville, rencontre la militante Aïcha et accepte de l'aider, puis, allant jusqu'à s'opposer à son mari, elle agit contre lui pour aider les autres.

Le film s'achève avec la déclaration de l'indépendance de l'Algérie. Sa lumière s'intensifie, éclairant la marche vers la victoire. Les couleurs s'affirment avec le vert et blanc du drapeau.

Cette lumière finale marque un aboutissement et une transformation. Lorsque Lakhdar et Nora se retrouvent à la fin du film, ils sont tous les deux

l'émigration : Nora est plus forte, plus indépendante, bien qu'elle reste la gardienne des traditions et valeurs ancestrales de son pays ; Lakhdar, lui, a abandonné une part de ses rêves d'intégration.

En adaptant le roman de Brahim Benaïcha, Bourlem Guerdjou a multiplié les points de vue entre les trois personnages principaux.

C'est par les regards de « Lakhdar » et « Nora » que nous éprouvons les sentiments multiples des immigrés des bidonvilles, leurs frustrations et leurs déceptions. C'est par le regard de leur fils « Brahim » que nous mesurons leurs dilemmes.

A plusieurs reprises en effet, la caméra adopte le point de vue du jeune garçon et le montre partagé entre ses deux parents.

Nous pouvons relever les scènes où s'affirme le choix de l'enfant :

Du côté de sa mère pour la suivre à une fête de mariage, ou lorsque le père la jette dehors ; du côté du père, lorsqu'il partage ses rêves d'appartement, lorsqu'il l'aide à construire sa baraque.

« Brahim » conserve une grande admiration pour son père et s'applique à remplir la mission que celui-ci lui a confiée : réussir à l'école.

L'importance de la lecture et de l'écriture du français est toujours signalée :

Lakhdar est l'écrivain public du bidonville, c'est lui qui emmène les enfants à l'école, il offre des crayons à son fils, l'aide à faire ses devoirs. « Brahim », souvent filmé entrain de lire, préparant en quelque sorte l'intégration tant rêvée par son père.

« d'une oasis à un bidonville », le livre de Brahim Benaïcha raconte la recherche de la réussite par l'effort scolaire, mais le film « Vivre au paradis » montre un perdant, un anti héros

Bourlem Guerdjou n'a pas mis en scène un héros dans son film, il a créé contrairement au livre des personnages adultes « Lakhdar », « Nora », « Rachid », La femme du FLN, « Aïcha » et il a inventé une histoire d'amour.

Il est à constater que le roman offre une matière émotionnelle forte en parlant énormément de solidarité.

Le réalisateur ne voulait pas montrer l'image du bon père immigré, c'est la raison pour laquelle, il a opté pour le personnage lakhdar, ayant plusieurs facettes, individualiste et qui essaie de s'en sortir.

Bourlem Guerdjou essaie de rompre avec les clichés et stéréotypes. Son film est entièrement tourné en arabe. Le 17 Octobre 1961 était trop important pour lui et probablement la chose la plus profonde du film. Il voulait rendre justice à ces hommes tués dans la manifestation.

Ce film a touché énormément de lecteurs. Il y a fierté quand même. Un film avec des arabes, fait par des arabes.

Bourlem Guerdjou filme ses personnages tout en douceur et avec une parfaite discrétion. Même le personnage de « Lakhdar », considéré comme le traître à sa communauté et à son pays, est filmé simplement sans exagération comme si chaque mot, chaque expression de visage se suffisait à elle-même.

Puissante évocation de l'exil et de l'immigration, « Vivre au paradis » a le mérite de nous faire revivre des moments atroces de notre histoire en toute sobriété technique et sans effets d'esthétique gratuits..

C'est un grand film sur la dignité humaine, sur le combat de la femme et sur la mémoire des hommes.

e et le cinéma par les sociétés qui les produisent, cela nous amène à étudier les milieux et à replacer chaque auteur dans son contexte de vie.

Le lecteur/spectateur conçoit l'existence d'un lien actif entre l'individuel et le collectif, entre la création littéraire et cinématographique et l'évolution sociale

Dans le degré Zéro de l'écriture, Roland Barthes avait affirmé les propos suivants :

« L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine »¹⁴⁶

Comment identifier le thème dans une œuvre : le critère le plus évident paraît être la récurrence d'un mot ; mais il est vrai que le thème déborde souvent le mot, et que d'une expression à l'autre, le sens d'un même thème peut varier. Une lecture thématique ne se présente jamais comme un relevé de fréquences ; elle tend à dessiner un réseau d'associations significatives et récurrentes ; ce n'est pas l'insistance qui fait sens, mais l'ensemble de connexions que dessine l'œuvre en relation avec la relation qu'elle exprime.

Autrement dit, appliquer une approche thématique pour analyser un fait littéraire, cinématographique ou autre, c'est tenter de faire parler l'univers imaginaire de l'auteur et c'est à partir de cet ensemble de champs lexicaux que nous allons pouvoir dégager le ou les thèmes centraux et majeurs, que nous interprétons par la suite, selon nos propres visions, lectures et interprétations. Ainsi chaque lecteur / critique oriente sa lecture en fonction d'intuition qui lui sont propres (la subjectivité est ici manifeste).

¹⁴⁶ Roland Barthes, *Le degré Zéro de l'écriture*, Paris, ED, Seuil, 1953 et 1972 (collection « point »), p.14.

littérature ou le cinéma, nous pouvons dégager facilement certains thèmes qui sont décrits de manière réaliste, quelquefois, ils sont suggérés et c'est à nous lecteurs d'effectuer ce travail d'interprétation et de dégager les différentes variantes.

Le thème étant, pour l'essentiel, défini par sa récurrence, sa permanence.

Chaque image, chaque idée ne valent pas elles-mêmes mais par le réseau de sens qu'elle inaugure ou déploie.

Etudier une œuvre, commenter un texte, c'est essentiellement faire un travail de lecture, se soumettre aux injonctions du texte ou de l'image, se laisser gagner par le retentissement qu'il provoque.

Les critiques pensent que la vie de l'auteur doit s'effacer devant l'examen de son œuvre. Cependant, les historiens estiment que l'étude du contexte littéraire est plus importante.

Pour Lanson, la biographie restera toujours concessive, un passage obligé, précisément un moment à passer, et plus encore à dépasser pour courir à l'œuvre.

En plus de l'influence du milieu, de l'époque, des événements politiques, l'enquête biographique est au fond la seule qui donne à voir la constitution d'un fond personnel à la source d'une œuvre.

En ce qui concerne l'étude analytique des autobiographies, Philippe Lejeune en est le pionnier mais en dépit de tous ses travaux, il n'en demeure pas moins que certaines questions fondamentales restent à soulever :

Celle de la vérité du souvenir ; celle de l'énonciation.

Il reprend à Freud l'analyse du souvenir d'enfance comme « souvenir écran » : une formation de compromis entre le refoulé et les défenses ; la condensation, autour d'un contenu anodin, mais à forte valeur affective, d'éléments réels et fantasmatiques appartenant à différentes périodes de l'enfance. Sa vérité n'est donc pas factuelle, mais psychique.

ographique est la réécriture d'une enfance et d'une histoire que nous remanions tous en récit, tout au long de notre existence. Sa déconstruction doit donc passer par l'analyse du réseau textuel ou iconique et sonore, car la vie s'est ici faite texte et image.

Lejeune, à partir des rapports entre contenu narratif sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, analyse le travail du sujet écrivain, entre imaginaire et langage.

La question de l'autobiographie a été souvent soulevée, le fait que le narrateur en tant que personnage du récit, décline son identité, qui est celle de l'auteur, nous amène à considérer le roman comme un récit autobiographique.

Cette définition met en jeu des éléments qui appartiennent à trois catégories différentes :

- a- La forme du langage : un récit en prose.
- b- Le sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.
- c- La situation de l'auteur : identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ; perspective rétrospective du récit.

Nous constatons, par conséquent, que « Le Gone du Chaâba » répond tout à fait à cette définition de l'autobiographie.

Dans le roman « Le thé au Harem d'Archi-Ahmed », l'énonciation se fait à la troisième personne, le narrateur s'efface si bien, par moments, que le lecteur peut avoir, comme le dit Benveniste l'illusion que :

« Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes » et que « personne ne parle .»¹⁴⁷

Malgré cette énonciation à la troisième personne et l'objectivité du récit, le narrateur ne cesse d'imprimer sa marque, nous donnant une forte impression comme c'est le cas dans « Le Gone du Chaâba », que nous avons affaire à un

¹⁴⁷ E.Benveniste, problèmes de linguistique générale.

ie : la vie du personnage « Madjid » se confondant avec l'auteur lui-même.

En effet, comme Mehdi Charef, Madjid est né en Algérie qu'il n'a quitté que vers l'âge de sept ans. »¹⁴⁸

Comme Mehdi Charef, Madjid a débarqué au bidonville de Nanterre, avant d'habiter la banlieue de Paris : « Après les planches du bidonville, le béton. »¹⁴⁹

Dans ce même ordre d'idées, Christine Achour, parlant de Mehdi Charef nous dit :

« L'écrivain donne l'impression d'être enlisé dans une thématique qu'il n'a pas voulu traiter en tant que telle, mais qui s'inscrit dans sa fiction parce qu'il parle de sa vie. »¹⁵⁰

Christiane Achour nous rapporte ensuite les propos de Charef qui confie au sujet de son roman :

« C'est pas des généralités, c'est l'histoire d'une famille. Celle d'une mère et d'un fils, de leurs rapports dans un contexte particulier. Mais j'avais une histoire à remonter, notamment, celle du « thé au harem », et ces histoires, quand tu peux pas les dire, ça t'étouffe. Il fallait que je respire ; et en écrivant, je respire ; c'est une overdose. (í) La mère, j'ai pas eu de difficultés à la mettre en scène . »¹⁵¹

Mehdi Charef emploie le verbe « dire » à la place de « raconter ». Par ailleurs, il donne à « l'acte d'écrire » le sens de respirer.

Il est à constater dans les œuvres étudiées, chez certains personnages, écrivains, une certaine volonté consciente et inconsciente de dépasser leurs conditions de marginalisés.

La quête d'une personnalité spécifique ne peut aboutir que si l'on refuse sa situation en tant qu'enfant d'émigrés, vient par la suite la tentative d'intégration

¹⁴⁸ M.Charef, Le Thé au Harem, p 113.

¹⁴⁹ Ibid, p117.

¹⁵⁰ Christine Achour, Anthologie de la littérature algérienne d'expression française. Chapitre : les écritures de la migration, p185.

¹⁵¹ Christiane Achour, Ibid, p185.

ce à un certain nombre d'auxiliaires, tels l'école, la lecture

Il s'agit là de libérer les angoisses du « malade » et voir tout ce qui bloque le développement de sa personnalité, et voir ensuite ce qui pourrait contribuer à son épanouissement dans un cadre autre.

Nous avons opté dans l'analyse de cette partie pour la méthode psychocritique, telle que proposée par Charles Mauron.

« Aborder une œuvre selon « la présence constatable (í) de réseaux fixes d'association, dont on ne peut largement douter qu'ils soient voulus. »¹⁵² Nous essayons donc de voir comment s'exprime la personnalité inconsciente du personnage, reflète-t-elle l'écrivain lui-même (recours au style autobiographique).

Chaque auteur dans ces trois œuvres témoigne d'une partie de son enfance, Après une étude qui est loin d'être exhaustive, nous avons pu déceler l'inconscient individuel de chaque auteur, ses rêves, fantasmes, envies, angoisses, sa personnalité, son caractère et son mythe personnel qui est une forme à priori de l'imagination.

Charles Mauron définit le « Mythe personnel » en littérature ainsi :

« On pourrait se contenter de cette définition empirique, nommer « mythe personnel » le fantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres. »

Il est vrai qu'un auteur fait partie d'une société, d'une collectivité, c'est un produit social mais il est avant tout un individu.

L'auteur est obsédé par un certain nombre d'éléments et ceux sont les mots et les images qui trahissent son inconscient ainsi la méthode psychocritique

¹⁵² Charles Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti 1962, p11.

onsciente de l'œuvre, donc, en appliquant cette approche, nous allons pouvoir arriver au sens par l'inconscient individuel.

Dans « Le thé au Harem d'Archi-Ahmed » de Mehdi Charef, la cave, un espace obscur est représentée aussi bien dans le roman que dans le film, par la suite, les deux auteurs nous font le portrait d'un personnage qui a dix-neuf ans et qui en paraît quinze, le visage sec et amaigri. Il n'y a aucune expression sur son visage. Le regard est vague et lointain. Il a un pauvre sourire malade, qui découvre une dentition jaune. Madjid l'observe, sans savoir quoi penser, quoi dire à ce jeune homme qui pèse à peine quarante kilos et qui est certainement entrain de crever, et tout le monde s'en fiche. Tout le monde savait dans la cité que « Farid » se dopait. Il s'est dopé à tout, à toutes les drogues qui lui étaient accessibles financièrement.

Le portrait de « Farid » a été bien rendu à l'écran, le réalisateur a traduit au cinéma toutes ces descriptions du personnage « Farid » du roman.

Aussi bien le roman que le film représente la délinquance juvénile, nous sommes en présence d'un genre cinématographique avec ses lois propres : une technique de descriptions du milieu familial des délinquants, un mode privilégié d'organisation du récit, une inscription spécifique des jeunes dans l'espace, une caractérisation psychologique récurrente des adolescents. « Le thé au harem » nous propose un stéréotype du jeune délinquant. Le film montre l'augmentation, en quantité et en intensité, des délits commis par les jeunes

Cependant, l'analyse des œuvres sous un angle chronologique permet de repérer d'importants changements dans la mise en image de la jeunesse « beure ». De même, nous constatons à l'écran une évolution du rôle des institutions : l'éducateur cédant la place au policier.

Les films étudiés traduisent également les mutations de la société française dans son ensemble : par exemple, les transformations urbaines intervenues dans les années soixante sont visibles dans l'évolution du cadre de vie des personnages.

Trois passages adaptés au cinéma ont retenu notre attention :

« Madjid se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe ni Français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer. »¹⁵³

« Madjid avait sept ans quand, par un matin de novembre, sa maman et lui se retrouvaient sur le quai de la gare d'Austerlitz. Son père devait être là, il n'y était pas. Ils l'attendaient, errant dans la gare, à l'heure de la première presse et du café-crème. Malika avait gardé son voile, perdue entre deux civilisations. Elle fut la curiosité des banlieusards qui allaient pointer au bureau.

Elle n'avait jamais quitté son village de l'est algérien et, d'un seul coup, la voilà d'un seul bond de l'autre côté de la méditerranée. Tout est grand et démesuré. « Le progrès », qu'elle se dit sous son voile. Son « haïk », elle l'avait acheté exprès pour le voyage. C'est son costume de première, et elle découvre qu'ici les femmes n'en portent pas. Dur pour elle ! Enfin, le papa arrive. Madjid ne le reconnaît pas, il était trop jeune quand son père avait émigré. »¹⁵⁴

« Elle est malheureuse, la mère, elle ne peut même pas nettoyer les murs, c'est des planches. Ni le sol, la serpillière ne s'y prête pas, c'est de la terre et un coup de balai soulève de la poussière. »¹⁵⁵

« A l'époque, Madjid et ses parents habitait le bidonville de Nanterre. Rue de la folie, le plus grand, le plus cruel des bidonvilles de toute la banlieue parisienne. Quand il avait fait venir sa femme et son gosse d'Algérie, le père de Madjid ne leur avait pas dit dans ses lettres qu'ils logeraient dans des baraques enfumées et froides. Au vu de ce que c'était, Malika en pleura de misère et Madjid se demanda si c'était pas une blague ! »¹⁵⁶

¹⁵³ *Le Thé au Harem*, p 17.

¹⁵⁴ Ibid, p116.

¹⁵⁵ Ibid, 118.

¹⁵⁶ Ibid, p115.

igeaient pas à leur faim, ils occupaient une petite maison en pierre, en chaume, mais un abri propre, et non pas un taudis, « Malika », la mère de « Madjid » éprouve des regrets et des remords d'être venue en France.

« Un sentiment d'isolement transparait à travers le choix des mots et des images, les auteurs se montrent particulièrement sensibles aux barrières physiques qui cantonnent les enfants issus de l'immigration, résidant dans un espace fermé à tout projet d'avenir. L'isolement et l'enfermement dans la banlieue donne naissance à une certaine forme de claustrophobie. »¹⁵⁷

En plus de la précarité d'habitat, de la misère culturelle, et l'exclusion sociale, se manifeste également une certaine violence dans leurs productions.

Nous prenons comme exemple l'autorité du père de « Azouz », les insultes qu'ils adressent à sa famille, les châtiments corporels pour imposer son autorité mais à mesure que les enfants grandissent, ils se détachent de leurs culture d'origine et l'autorité du père faiblit de jour en jour.

Les élèves font preuve eux aussi d'une certaine violence quand le maître leur demande d'enlever leurs chaussettes et de les mettre à table pour vérifier leur propreté afin d'appliquer la leçon de morale sur l'hygiène.

Néanmoins, les élèves voient l'ordre du maître comme une insulte, une certaine forme d'humiliation par rapport aux français, une provocation et un acte raciste, marginal, voire, xénophobe.

Rejeté d'un espace à l'autre, le beur est victime d'une crise identitaire, d'un déchirement identitaire et adopte la violence comme moyen d'expression.

Identité, immigration, exil constituent des thèmes de prédilection dans ces trois œuvres romanesques et filmiques. Devenus (écrivain /réalisateur), ils se sont

¹⁵⁷ Réf : M.Mebarki Belkacem, Thèse de Magistère : « L'Expression de l'exil dans la littérature des beurs. »

ures (textuelle et iconique et sonore) pour dire et décrire leur quotidien.

Leur imaginaire est nourri de frustrations, de blessures et de humiliations. Ils dépeignent la vie en France, la solitude, les incompréhensions diverses, les violences, les barrières et les illusions, toutes les conditions pénibles, renforçant la ségrégation sociale et l'exclusion.

Dans le roman et le film « Le Gone du Chaâba », aussi bien l'auteur A. Begag que le réalisateur C. Ruggia évoquent le statut ébranlé de la femme dans une société où cette dernière n'existe même pas.

Nous citons l'exemple de « Messaouda » et sa soumission totale alors que dans « Vivre au paradis » et « Le thé au Harem d'Archi-Ahmed », « Nora » et « Malika » représentent l'image de la femme forte de personnalité.

Déracinement, déchirure et crise identitaire, violence, tentative de suicide, racisme, marginalité, xénophobie, tradition et modernité sont des expressions et images récurrentes dans leurs textes et films.

Ces thèmes nous interpellent, s'imposent à nous et retiennent notre attention car elles illustrent le reflet d'un malaise et d'un microcosme social. C'est une écriture de dénonciation qui s'inscrit dans un cadre politique et social ; écriture de l'errance et de l'entre deux qui dévoilent une certaine intimité, des situations spécifiques d'une enfance double où les langues et les cultures se croisent et s'affrontent où le sentiment d'un déchirement identitaire.

Ces trois œuvres romanesques et filmiques sont révélatrices d'une vision du monde et d'une réalité sociale que les écrivains /réalisateurs cherchent à représenter, à refléter et à transformer à leur manière.

« L'intérêt de la méthode sociocritique est de fournir un instrument pour étudier les médiations successives par lesquelles passe le texte initial pour devenir « différent » : par delà les contenus de surface, la sociocritique affirme que tout texte, littéraire ou cinématographique, redistribue des discours et des représentations sous forme d'imbriications de discours sociaux, retrouvailles par

le cas de l'adaptation, apporte un matériau précis permettant l'inventaire des médiations de l'œuvre dans le texte d'arrivée. »¹⁵⁸

Il s'agit dans le cadre de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma d'étudier comment l'œuvre structure ces discours et opère des déplacements d'un discours à l'autre. Ce qui permet de repérer des différences significatives, révélatrices des différentes lectures.

Ce sont donc ces différences qu'il s'agit d'analyser car elles sont révélatrices des conditions et des déformations nécessaires pour qu'un message puisse être transmis et reçu.

Ce sont elles aussi qui permettent de cerner les processus par lesquels les valeurs symboliques s'échangent et se transforment d'un auteur à l'autre, d'un langage à l'autre, d'un public à l'autre. L'originalité de la pensée comparatiste ici, appliquée au phénomène de l'adaptation, est de tenter de penser cette différence en tant que signifiante et créatrice et non en tant que trahison par rapport à l'original.

¹⁵⁸ Caracaud Marcaire

3.3.3.3 Considérations générales :

Lors de nos lectures des trois romans, nous avons constaté une grande part d'intertextualité, c'est-à-dire et comme l'a bien expliqué Julia Kristeva « cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. », insistant sur cette dynamique textuelle car il existe la trace d'autres textes dans un même texte.

« Interprété dans un sens large, le concept d'intertextualité sert à désigner l'ensemble des apports qu'un texte littéraire peut entretenir avec d'autres textes, en empruntant par exemple certains éléments à des œuvres antérieures ou en servant de modèles à des écrits ultérieurs. »¹⁵⁹

C'est dans cette optique que nous nous sommes intéressés à l'intertextualité dans la littérature et le cinéma beurs.

Il est à constater que le personnage du beur est souvent jeune ; il vit l'écartèlement et se bat doublement afin d'imposer sa présence et affirmer sa spécificité.

« Ces considérations intertextuelles nous permettent de souligner que même si les écrivains beurs débattent de la culture des parents, ils mettent surtout en exergue les préoccupations du personnage de la deuxième génération qui ne se reconnaît plus dans les modèles que lui présente cette culture, et qui préfère ses propres repères, même si ceux-ci sont le produit d'une hybridation, ce qui lui permettrait de s'installer comme discours qu'il faut écouter dans cet espace qui est le sien de naissance et les textes qui le mettent en scène valent par une forte revendication, par leur traduction d'une réalité et d'un vécu conflictuels et

¹⁵⁹ Marc Argenot. L'intertextualité, in revue des sciences humaines, Tome IX, n189, -Janvier, Mars 1988).

les textes de l'impossible fusion, d'un croisement dramatique. »¹⁶⁰

Ce croisement dramatique, nous l'avons senti dans les trois œuvres romanesques et filmiques que nous avons jugé parmi les plus représentatifs de cette littérature et ce cinéma et que nous avons pris comme corpus d'analyse.

Ces trois œuvres relèvent du reportage autobiographique, ceux sont trois témoignages sur la vie du personnage « Beur » qui, à travers sa quête de soi, évolue dans un univers hostile, et dont le récit se termine, dans un premier cas, par une réussite « Le Gone du Chaâba » et dans un second cas par un échec dans « Le Thé au Harem », « Vivre au Paradis ».

Notre approche inscrit ces œuvres dans leur contexte socioculturel ; nous ferons appel à un certain nombre de travaux qui relèvent de la sociocritique pour étudier cet aspect du phénomène de la deuxième génération puisque nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'exil est une situation socioculturelle vécue par celui qui la traverse de manière dramatique, comme le confirme d'ailleurs Tahar Djaout :

« Le point commun à ces textes est qu'ils mettent en scène des jeunes qui vivent dans la difficulté sinon l'humiliation ou le déchirement, des femmes qui doivent se battre pour affirmer leur présence et leur spécificité dans un environnement qui les nie et avec lequel le rapport est violent, voire meurtrier. »¹⁶¹

Il est à constater dans un premier temps une sorte « d'exil négatif durant lequel le beur est victime d'une crise d'identité puisqu'il ne se reconnaît plus dans l'image que lui renvoie le miroir de l'espace d'origine représenté diégétiquement par la famille, formée dans la plupart des cas par des parents

¹⁶⁰ Tahar Djaout op.cit.

¹⁶¹ Tahar Djaout.Op.Cit

paysés, totalement déracinés, et qui ont perdu toute force et autorité face à des enfants déboussolés. »¹⁶²

Par voie de conséquence, cette absence d'identité engendre une névrose. Nous insistons dans un second temps sur l'errance du beur qui n'a plus que le ghetto comme cadre de vie et la violence comme moyen de l'affirmation de soi.

Enfin, dans un troisième temps, nous constatons une prise de conscience du Beur, ce dernier qui va mettre à profit sa pluralité culturelle afin de dépasser sa condition de marginalité et de s'installer dans l'espace d'accueil en tant que citoyen à part entière et un partenaire sur lequel il faut compter.

Nous avons donc tenté de décoder l'univers fictif des trois œuvres afin de comprendre les transgressions multiples qui s'y opèrent, ainsi que cette particularité de l'écriture qui laisse apparaître une volonté des écrivains ou cinéastes de dépasser leur situation d'auteurs de la marge et d'affirmer leur discours dans toute sa spécificité par le biais de signes linguistiques et de signes iconiques et sonores.

Ces auteurs s'adressent d'abord à un allocataire immigré certes. Il existe dans ces œuvres une certaine intention d'influencer un allocataire autre afin de l'amener à modifier son discours à l'égard du beur. Il s'agit bien évidemment de l'allocataire algérien avec son idéologie nationaliste et plus particulièrement, le français avec son comportement condescendant, voire xénophobe.

Azouz n'accepte plus de continuer sa vie dans le chaâba. Cette attitude va être à l'origine d'un grave conflit entre lui et son père qui ne conçoit pas une vie ailleurs que dans ce bidonville où tout lui rappelle son pays d'origine ; de ce conflit douloureux, c'est l'enfant qui sortira vainqueur.

¹⁶² Ibid, M.Mebarki Belkacem : L'expression de l'exil dans la littérature des beurs.

Le récit débute avec le déménagement de la famille et se déroule dans le décor de la ville de Lyon. Animé d'une forte ambition de réussir dans la vie et de ne pas subir le même sort que celui de son père et son frère aîné. Il poursuivra des études exemplaires qui le confronteront surtout dans son sentiment que la conquête d'un espace autre est possible et réalisable.

Le récit s'achève cependant sur la question d'un régisseur qui demande au père de Azouz, quand il compte rentrer chez lui en Algérie, ces scènes ne figurent pas dans le film.

Cette question à laquelle Bouzid ne répond que de façon évasive, a la particularité de ne pas clore le récit et de permettre toutes les interprétations possibles de l'avenir du « beur » et de ses rapports, aussi bien dans l'espace d'origine qu'à l'espace d'accueil.

« Le thé au Harem » se déroule dans le décor d'une banlieue parisienne où la vie est stressante.

Madjid, le personnage de ce récit, est un jeune beur de dix huit ans, qui est arrivé en France à l'âge de sept-ans.

Par opposition à « Azouz », héros du « Gone du Chaâba », Madjid offre l'image d'un beur totalement désarmé devant sa situation de fils d'émigrés. Renvoyé de l'école pour résultats médiocres et mauvais comportement, n'arrivant pas à s'adapter à la vie active. Cet échec est dû à l'absence totale de l'autorité paternelle. En effet, le père de Madjid, ayant perdu la raison à la suite d'un accident de travail, n'a plus aucun rôle à jouer dans l'éducation de son fils. C'est la mère « Malika » qui, tant bien que mal, joue ce rôle qu'elle ne semble pas maîtriser.

Affable, généreuse mais peu faible avec ses enfants, la mère figure féminine centrale du récit, fait tout ce qui est de son pouvoir pour que son fils réussisse dans la vie, qu'il devienne un homme, même si cela, selon « Malika », doit passer par le service militaire en Algérie. Ce qui n'est pas du tout l'avis de

êtement son espace d'origine ; ne réussissant pas à s'intégrer dans la société d'accueil, « Madjid » passe la plupart de son temps à traîner dans la banlieue en compagnie d'autres personnages aussi marginaux les uns que les autres, notamment « Pat », l'exemple parfait du marginal social.

Dans cet univers d'exclusion et de violence, « Madjid » et « pat » s'adonnent à des activités violentes : agressions et vols, drogue, proxénétisme, tout cela les mènent à un fourgon cellulaire.

Si nous nous référons à la définition que donne P.Machery de l'œuvre littéraire :

« L'œuvre littéraire ne peut, par nécessité de sa nature, dire une chose à la fois : mais deux au moins qui s'accompagnent et se mêlent sans qu'on doive les confondre. »¹⁶³

Nous pouvons avancer que les œuvres sur lesquelles nous travaillons répondent à cette exigence de la création littéraire en ce sens qu'elles mettent en scène l'histoire de la deuxième génération d'immigrés qui se débattent dans une situation socioculturelle qui ne répond pas forcément à leurs besoins spécifiques.

Dans le thé au Harem, la mise en scène est semblable à certains romans policiers, nous avons affaire à un adolescent, qui, tout comme les autres personnages de sa condition se débat dans une crise identitaire qui semble l'écraser de toute son ampleur, tant l'absence de repères pour ce beur est flagrante.

Dans « Le Gone du Chaâba », Azouz Begag, adoptant le style autobiographique nous fait vivre sa lutte contre les conditions qui lui sont faites. Ce récit est aussi l'histoire de ce père auquel le romancier et cinéaste, dans une

¹⁶³ P.Macherey, pour une théorie de la production littéraire, Masgréro, 1966.

thérapeutique fait subir une sorte de deuxième exil en le déplaçant d'un espace qui lui rappelle son pays vers l'espace de l'autre.

Le jour du déménagement de la famille « Begag » pour la ville de « Lyon » constitue une date charnière au niveau du récit, celle-ci marque une rupture entre un avant et un après, entre un passé rejeté et un avenir idéalisé.

Les séquences qui rendent compte de ce parcours s'enchaînent chronologiquement selon l'évolution du jeune « Azouz » qui, plus il grandit et progresse dans sa scolarité, plus il se rend compte qu'il est enfermé dans un espace communautaire restreint, symbolisé par le bidonville « La Chaâba ». Difficultés de vivre dans cet espace clos, des descriptions fortement péjoratives, traduisant un manque, un désir. Ce désir est celui d'un espace ouvert qui ouvre les voies de la communication et permet l'émancipation du personnage.

La description romanesque et filmique de la vie au chaâba constituent la première tranche de l'itinéraire du personnage dans sa quête de soi, il nous dévoile un univers fait de misère sociale, de désolation et de frustration intellectuelle, une réalité dépourvue de rêves pour tous les enfants issus de l'immigration. La seule joie qu'ils ont sont les ordures que les camions de la société d'en face viennent décharger à proximité du chaâba.

L'espace du chaâba est donc clôturé, ce qui bloque toute communication avec l'autre : un enfant qui passe son temps dans les décharges publiques n'a rien à proposer en classe, c'est pour cela qu'ils se taisent car ils pensent qu'ils sont indignes de la bonne morale.

« Une discussion s'engage entre les élèves français et le maître (í). Nous les arabes de la classe, on n'a rien à dire. »¹⁶⁴

Comme dans « Le Gone du Chaâba », le récit dans « Le Thé au Harem » suit une chronologie et une logique précises qui nous permettent de suivre les différentes étapes parcourues par le personnage principal dans sa quête de soi qui s'achève lors de la scène finale du roman et du film où l'on assiste à l'arrestation de « Madjid » par la gendarmerie.

Histoire simple et linéaire, se déroulant dans une atmosphère lourde et désespérante, Madjid, personnage central du récit, des caves nauséabondes de la cité, aux baraquement d'ouvriers étrangers où il se rend pour exercer son activité d'apprenti-proxénète, en passant par le bar de Maggy, le bar arabe, ou encore la station de métro où il va voler le voyageur. Il mène une vie de marginal qu'il croit maîtriser mais qui en fait se retrouve détruit vers la fin.

Ces productions romanesques et filmiques issues de la seconde génération d'immigrés maghrébins développent un discours de références culturelles. » Le thé au Harem », « Le gone du Chaâba » et « Vivre au Paradis » peuvent être considéré comme des œuvres majeures.

Elles dégagent un référent historique et social et révèlent une jeunesse confrontée au dédoublement culturel et à toute sorte de négation de son image.

Le destin du fils d'immigré est fait de tiraillement entre ses parents et la société française. Deux mondes qui n'ont rien en commun. Problème insoluble, fait de cris, de déchirements, d'écartèlements.

« Je ne sais pas pourquoi, dit Sakina Boukhedenna, je suis si mal en moi. »¹⁶⁵

Pris entre deux mondes, le personnage « Beur » se pose la question de savoir ce qu'il adviendra, « où est l'avenir ? » se demande-t-il¹⁶⁶. Il s'abandonne à son triste sort, celui d'être balloté.

En fait, chaque fois que le beur essaie de s'orienter, il se retrouve confronté à des obstacles et à des difficultés qui l'entraînent sans cesse vers la négation de lui-même. Il est par conséquent hanté par ce sentiment de rejet des deux sociétés. Comme l'écrit Mehdi Charef, le beur découvre que « le corps et l'âme sont fâchés, ne se tiennent plus la main. »¹⁶⁷ Ce sont des « fissures, elles

¹⁶⁴ *Le Gone du Chaâba*, Ibid, p59.

¹⁶⁵ *Journal nationalité : immigrée*, Ed. L'Harmattan, Coll. Ecritures arabes, Paris 1987, p.7.

¹⁶⁶ Ibid, p45.

¹⁶⁷ Charef Mehdi, *Le Thé au Harem d'Archi-Ahmed*, op.cit.p.62.

mentale comme des mites. Et ainsi, « il faut qu'on s'en occupe, sinon ça te bouffe. »

Ce qui, à la longue, devient insoutenable, parce que « ça gonfle, ça étouffe » au point que le beur a « l'envie d'exploser, l'envie de crier ».

Au fil du temps, le beur s'aperçoit que sa famille ne suit pas le mouvement social dans lequel lui-même est entraîné. Même si elle vit dans l'autre côté de la méditerranée et qu'elle possède les objets de l'occident, la façon de penser correspond sur tous les plans à l'image traditionnelle du pays d'origine.

Ces òuvres nous incitent en fait à réfléchir sur ce rapport problématique des enfants avec les parents. L'ensemble des récits les désignent comme des sujets autoritaires, imposant un mode de vie et une manière de pensée obsolète que leurs enfants refusent.. Nous nous demandons alors où se situe leur port d'attache, si ce n'est pas celui de la famille, c'est donc la société française. Mais, là encore, ce n'est pas le cas, le même sentiment de haine les anime : la haine contre la société française.

« L'immigré, déclare Tahar Ben Jellon, est celui qui se salit les mains, qui travaille avec son corps et s'expose au risque, à l'occident, au rejet. »¹⁶⁸ C'est un homme de sacrifice, de peine et de malheur. Mais leurs enfants refusent cette souffrance. Naturellement, ils veulent de meilleures conditions de vie que leur père. L'ayant suffisamment vu subir le martyre de l'exploitation ouvrière. Aussi, marqués par cette image, ils s'opposent à ce chemin, cette solitude, ce calvaire de la marginalité. A la différence de son père, lui il veut devenir citoyen français à part entière.

Cependant, incompris par les institutions scolaires et exclu du monde du travail, il est identifié à l'immigré. Cette non reconnaissance engendre une certaine violence : on y devient délinquant, drogué, alcoolique, enfin, « faut bien casser une certaine morosité »,¹⁶⁹ constate Mehdi Charef. Crier sa peine et sa

¹⁶⁸ Hospitalité française, Ed. du seuil, coll. points actuels, Paris 1984, p.15.

¹⁶⁹ Le thé au Harem d'Archi-Ahmed, op.cit.p.61.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

t sa société, c'est l'espoir de vouloir à tout prix

« quitter l'ombre des robots »¹⁷⁰

¹⁷⁰ Kettane Nacer, *Le sourire de Brahim*, Ed. Denoël, Paris 1985, p.172.

Conclusion générale :

Les approches comparatives entre littérature et cinéma, entre film et roman ont donné naissance à un certain nombre de préjugés.

Adapter un roman au cinéma, cela ne veut pas dire établir des rapports d'équivalences entre l'écrit et le film.

Certes, dans le passage de l'un à l'autre, quelque chose se retrouve : « le récit » ou bien la « narrativité ». Après avoir tenté d'établir une analyse comparée entre les trois romans adaptés, nous dirons que les actions, les événements, les personnages, la temporalité sont semblables dans l'un et l'autre système sémiotique comme il est tout-à-fait clair qu'il y a des points divergents.

Cependant, la comparaison, centrée essentiellement sur le récit, c'est-à-dire, la partie commune, peut se révéler indispensable pour la compréhension des procédures narratives.

Entre le plan et le mot, la séquence et le panoramique ou le travelling et tel passage descriptif « séquence de la manifestation du 17 Octobre 1961 », nous pouvons relever un grand nombre d'analogie entre les mots, phrases et paragraphes.

Tel paragraphe descriptif, dans son agencement, serait équivalent d'un mouvement panoramique ou travelling.

Aussi bien le panoramique que le travelling, donnent à voir successivement et de façon continue les objets qu'ils découvrent.

Une description littéraire peut adopter le même principe d'ordonnement mais elle ne sera pas pour autant équivalente au mouvement d'appareil.

Le réalisateur puise dans le texte qu'il décide de porter à l'écran un ensemble d'instructions qu'il retient, sélectionne ou augmente de ses propres ajouts. Il peut également reprendre certaines données diégétiques : Cadre spatiotemporel,

ut reprendre également la thématique, le genre, le point de vue

Les diverses formules du type : « porté à l'écran », « adapté de », « d'après l'œuvre de », « Librement inspiré de », en traduisant différentes attitudes à l'égard de l'œuvre originale.

Après une brève lecture sur le récit filmique, nous pouvons dire que si le roman et son adaptation filmique ont en commun la narrativité, ils restent néanmoins irréductibles quant à leur écriture. Dans cette optique, le texte littéraire peut tirer profit de son rapport comparatif avec le film et réciproquement.

C'est au lecteur de libérer les mots et les images, et éventuellement de leur prêter vie. Cette conclusion marque la fin d'un travail de recherche sur le passage du littéraire au filmique, recherche qui laisse plusieurs pistes ouvertes et nombreuses questions sans réponse définitive.

Les études sur le cinéma comme phénomène de narration et dénonciation ont toujours occupé une bonne place dans la réflexion sur le cinéma au cours des vingt dernières années et reviennent tout le temps dans le questionnement théorique que suscite cet art dont on n'a pas encore fêté le centenaire.

D'autant plus que la narratologie filmique commence depuis peu à se constituer comme discipline autonome et que l'analyse de films a besoin de nouvelles catégories conceptuelles pour se renouveler. Quoi qu'il en soit, le chemin que nous avons choisi, nous l'espérons aura été bénéfique, ne serait-ce que dans la mesure où il nous a permis de faire ressortir nettement les caractéristiques par lesquelles se distinguent ou se confondent le récit textuel et filmique.

Ces trois adaptations permettent d'étudier les déplacements qui s'opèrent d'un discours à l'autre. Ces variantes sont révélatrices de la manière dont le culturel s'approprie l'histoire et différentes lectures et interprétations propres à chaque individu.

Ce sont donc ces différences qu'il s'agit d'analyser

les conditions et des déformations nécessaires pour qu'un message puisse être transmis et reçu. Ce sont elles aussi qui permettent de cerner les processus par lesquels les valeurs symboliques s'échangent et se transforment d'un auteur à l'autre, d'un langage à l'autre, d'un public (spectateur/lecteur) à l'autre.

S'agissant de l'adaptation, il est indispensable de « penser » cette différence en tant que signifiante et créatrice et non en tant que trahison plus ou moins grande par rapport au texte de base ou à l'original écrit.

La question de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire pose des problèmes ambigus. La plupart des analyses tombent dans le piège de jugements de valeur autour du plus ou moins grand degré de fidélité de la transposition. Comme celle-ci n'était qu'une simple traduction terme à terme d'un langage à un autre.

En réalité, chaque texte littéraire ou cinématographique, original ou adapté, constitue en lui-même un système spécifique. Certains éléments seulement des textes originaux se révèlent capables de subir des transpositions.

Ces dernières impliquent souvent des interactions complexes avec le nouveau médium iconique et sonore, mais aussi avec l'environnement culturel et social.

Dans le cadre de l'adaptation cinématographique, les modifications sont à la fois d'ordre quantitatif et qualitatif.

L'œuvre initiale subit en général un travail de réorganisation et représente un nouvel état du système que forment entre eux le roman et son ou ses adaptations. Nous pouvons considérer que le problème de l'adaptation est un aspect de celui de la traduction. Il permet de mieux comprendre à quel point le langage véhicule une analyse de la réalité qui lui est spécifique et qui diffère sensiblement de celle qui est véhiculée par l'image. Deux visions du monde s'affrontent dans l'adaptation cinématographique.

Glossaire :

Cadrage :

La nature du cadrage a pour rôle de mettre en valeur une partie du plan, sans pour autant en changer la catégorie. La fonction est de nature esthétique ou psychologique. Le cadrage est souvent lié à l'éclairage, à un éclairage différencié.

La caméra subjective :

Se dit lorsque le spectateur voit ce que voit un personnage du film.

Contre-plongée :

Le spectateur voit la scène d'en bas, la caméra ayant été placée en dessous de l'objet à filmer. Comme la plongée, la contre plongée est destinée à produire un effet qui varie suivant sa position par rapport aux autres angles de prises de vue.

Champ contre champ :

Une scène est saisie avec deux caméras, l'une qui la prend de face, l'autre de dos. Au montage, on utilise alternativement les plans de chacune des prises de vue.

Durée, temps :

Le montage permet d'exprimer la durée, les relations dans le temps. Ainsi, il peut être accéléré, par l'ellipse de plans intermédiaires ou, au contraire étalé.

Les truquages peuvent jouer la même fonction et même indiquer la simultanéité du passé et du présent.

Effet Kulechov :

Contre qu'un même plan (par exemple un visage humain) change de signification en fonction des plans qui le précèdent et le suivent.

Flash back ou retour en arrière :

Procédé de écriture qui nous permet de retourner dans le passé pour expliquer une situation présente.

Insert :

Très gros plan, utilisé pour désigner au spectateur ce qu'il doit voir, ce à quoi il doit faire attention.

Mixage :

Opération de mélange et de dosage des différentes bandes- sons (musiques, bruits, voix, sons synchrones etc.).

Panoramique :

A partir d'un point fixe, la caméra balaie un champ soit horizontalement, soit verticalement.

Plan :

Ensemble des images captées par la caméra et formant une unité. Plusieurs plans forment une séquence. Une action complète tournée en une fois. Un document non monté constituant à lui seule une action ou un récit, forment l'un et l'autre un plan-séquence.

On distingue le plan général, le plan moyen qui pacte un personnage entier, le plan américain qui le saisit à mi-hauteur, le plan rapproché, le gros plan.

plan ou d'un autre, tantôt consciente, souvent irraisonnée, n'est jamais innocente. Repérer les types de plans aide à comprendre une œuvre.

Plan de coupe :

Plan intercalé à l'intérieur d'une séquence, généralement court, et qui provient d'un autre document.

Play-back :

Les sons sont enregistrés à part, pour qu'ils soient plus purs, et l'acteur mime l'action. Un bon play-back se vérifie au mouvement des lèvres.

Plongée :

Le spectateur voit la scène d'en haut, la caméra ayant été placée au-dessus de l'objet à filmer. L'utilisation de la plongée crée un effet qui varie suivant sa relation avec les plans qui précèdent ou qui suivent.

Rush (es) :

Films ou morceaux de film développés avant le montage.

Séquence :

Ensemble de plans se rapportant à une même idée. Dans le film de montage, dont les plans sont de même nature, les changements de séquence sont souvent indiqués par des changements dans la bande sonore.

Travelling :

La caméra se rapproche ou s'éloigne de la scène à filmer, ou encore elle accompagne personnages ou objets en déplacement.

Voix off :

Dans un film de montage, la voix du commentaire est une voix off : elle s'oppose au son-synchrone d'un personnage prononçant un discours.

Dans le film de fiction, la voix off est une sorte de commentaire extérieur qui se différencie des voix synchrones des acteurs, par exemple pour accompagner un flash-back.

Zoom :

Travelling optique, sans déplacement de caméra. Utilisé depuis les années cinquante, lorsque le travelling s'avère difficile.

Les composantes du plan :

Définition :

Portion de film impressionnée par la caméra entre le début et la fin d'une prise ; sur un film fini, le plan est limité par les collures qui le lient aux plans précédent et suivant.

Ses composantes :

- 1)- la durée (du « flash » au plan égalant la capacité du chargeur de la caméra).
- 2)- Angle de prise de vue (vue frontale/ vue latérale, plongée/contre plongée, etc.)
- 3)- Fixité ou mouvement (caméra fixe/caméra en mouvement : travelling, panoramique, mouvement à la grue, caméra portée, etc. ; objectif fixe/zoom : mouvement optique).

Le plan. Séquence, fixe ou mouvant, réalise la conjonction d'un seul plan et d'une unité narrative (de lieu ou d'action).

véra par rapport à l'objet filmé) : Plan général ou de grand ensemble ; plan d'ensemble, plan de demi-ensemble ; plan moyen (homme en pied) ; plan américain (dessous du genou) ; plan rapproché (taille, poitrine) ; gros plan (visage) ; très gros plan (insert, détail).

5)- Cadrage : inclut la place de la caméra, l'objectif choisi, l'angle de prise de vues, l'organisation de l'espace et des objets filmés dans le champ.

6)- Profondeur de champ : Selon l'objectif choisi, l'éclairage, la disposition des objets dans le champ, la place de la caméra.

7)- Situation du plan dans le montage, dans l'ensemble du film : où ? A quel moment ? entre quoi et quoi ?, etc.

8)- Définition de l'image : Couleur noir et blanc, « grain » de la photo, éclairage, composition plastique, etc.

Sur le plan, « Voici », de Pascal Bonitzer, in cahier du cinéma, n 273-275, 1977.

1)- « Le Gone du Chaâba »

Réalisateur : Christophe Ruggia, adapté du roman autobiographique de Azouz
Begag

Pays : France

Durée : 1h36

Année : 1997

Genre : Comédie dramatique

Directeur de la photographie : Dominique Chapuis

Musique : safy Boutella

Production : Vertigo Productions

Distribution : AFMD

Interprètes :

Bouzid Negnoug : Omar

Nabil Ghalem : Hacène

Galamelah Lagra : Farid

Kenza Bouanika : Zohra

François Morel : M.Grand

Sortie : 14 Janvier 1998



Réalisation : Bourlem Guerdjou d'après le roman de Brahim Benaïcha

Scénario : Olivier Lorelle

Production : Rachid Bouchareb

Jean Bréhat

Montage : Sandrine Deegen

Photographie : Georges Lechaptois

Son : Benoît Biral

Décors : Laurent Deroo, Taïb Jallouli

Musique originale : Hakim Guerdjou, Boodjie Guerdjou

Acteurs :

Lakhdar : Roschdy zem

Nora : Fadila Belkebla

Rachid : Omar Bekhaled

Ouarda : Farida Rahouadj

Brahim : Ramzi Brari

Belkacem : Mustapha Adouani

Assiä : Sabrina Jellassi

Aïcha : Hiam Abbass

Le docteur : Pierre Berriau

Costumes : Khadidja Zeggai, Naama Jasi Mejri

Sorti en France : 17-03-1999



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Archi-Ahmed »

Comédie dramatique :

Réalisation et scénario de Mehdi Charef d'après son roman

Directeur de la photographie : Dominique Chapuis

Musique : Karim Kacel

Acteurs Madjid : Kader Boukhanef

Malika : Saïda Bekkouche

1. Achour Christiane : Anthologie de la littérature algérienne de langue française, édition Bordas francophonie, entreprise algérienne de presse, Poitiers, France, 1990.
2. Achour Christiane, Bekkat. A : Clefs pour la lecture des récits, éd du Tell, Blida, 2002.
3. Ait Hammou Y. : Lecture de l'image cinématographique, une initiation méthodique, croquis Mohammed EL HAOUZI, couverture chrysalide-communication, imprimerie EL watanya- Marrakech, première édition 1996.
4. Aumont, J. : L'Image, Cinéma et image, Nathan, Paris, 1994.
5. Aumont J., Gaudreault André, MARIE Michel, *Histoire du cinéma, nouvelles approches* , Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, 1989.
6. Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. : Esthétique du film, édition Nathan, Paris, 1983.
7. Aumont J., Leutrat Jean-Louis, *Théorie du film*, Albatros (1980).
8. Aumont J., Marie Michel, *L'Analyse des films*, , Nathan Arts Université, 1988.
- 9.
10. Aumont. J, Marie, M : Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Nathan, Paris, 2004.
11. Bakhtine M. : Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978.
12. Barthes. R : Introduction à l'analyse structurale des récits, dans « l'analyse structurale du récit », communication, n : 8, Seuil, Paris, 1981.
13. Begag A. : L'immigré et sa ville, édition P.U.F., Lyon, 1983.
14. Begag A., Chaouite A. : Ecart d'identité, édition du seuil, coll.; point virgule, paris, 1990.

- des autres, la famille immigrée et l'espace urbain, édition P.U.F., Lyon, 1991.
16. Begag A. : Quartiers sensibles, édition du seuil (avec Christian DELORME), paris, 1994.
 17. Begag A., Rossini R. : Du bon usage de la distance chez les sauvages, inédit, édition du seuil, coll. Point virgule, paris, 1999.
 18. Bellour. R : L'analyse du film, paris, albatros, coll. « ça », 1979.
 19. Bergala A., *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Ligue Française de l'Enseignement.
 20. Burch N., *Praxis du cinéma*, Folio-Essais, 1969-1987.
 21. Bonn Charles : Littératures des immigrations, un espace littéraire émergent, édition L'Harmattan, Paris, 1995.
 22. Bronckart J.-P. : Le fonctionnement du discours, un modèle psychologique, une méthode d'analyse (actualités psychologiques et pédagogiques) avec la collaboration de D. Bain, B. Scheuwly, C. Davaud et A. Pasquier, éditions Delachaux et Niestle, Neuchâtel, paris, 1985.
 23. Chion M. : La Voix au cinéma, Cahiers du Cinéma, Paris, 1982.
 24. Chion M. : Le Son au cinéma, Cahiers du Cinéma - Edition de l'Etoile, Paris, 1985.
 25. Chion M. : La Musique au cinéma, Fayard, Paris, 1995.
 26. Deleuze Gilles, *Cinéma I et II , L'image-mouvement, l'image-temps*, éd. de Minuit (1983, 1985).
 27. Eisenstein Serguei Mikhaïlovitch, *Le Film : sa forme, son sens*, Ch. Bourgois (1976).
 28. Ferro Marc : Cinéma et histoire, le cinéma, agent et source de l'histoire, Denoël - Gonthier, Paris, 1972, Médiations.
 29. Gardies. A : Le récit filmique, coll Contours littéraires, Hachette, Paris, 2003.
 30. Gardies André, *200 mots-clefs de la théorie du cinéma*, Cerf.

Klincksieck, 1988.

32. Gaudreault André, Jost François, *Le récit cinématographique*, Nathan Arts Université, 1990.
33. G. Cohen- Seat : *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P-U-F, Paris, 1946.
34. Goldmann L. : *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1954.
35. Hamon Philippe : *Pour un statut sémiologique du personnage*, in : *Poétique du récit*, « Points », Seuil, 1977.
36. Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Marcaire : *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris 2004.
37. Jérôme Roger : *La Critique littéraire*, Nathan, Paris, 2004.
38. Jost François : *L'Oeil-caméra - Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Paris, 1989, 2ème édition.
39. Joly M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan Université, Image 128, 1993 . (Essentiellement sur l'image fixe.).
40. Joly M. : *L'Image et les signes*, Cinéma image, Nathan, 2000.
41. Jost.F : *Narration (s) ; en deçà et au delà*, communication, n : 38, Seuil, Paris, 1983.
42. Jouve Vincent : *L'effet personnage dans le roman*, éditions P-U-F, collection dirigée par Béatrice Didier, Paris, 1998.
43. Laronde M. : *Autour du roman beur, immigration et identité*, éditions Harmattan, paris, 1993.
44. Lassave P. : *Sciences sociales et littérature (concurrence, complémentarité, interférences)*, éditions P-U-F, paris, 2002.
45. Lagny. M et AL : *Le récit saisi par le film*, Hors-Cadie, n :2, 1984.
46. Lejeune Philippe : *Le pacte autobiographique*, éditions du Seuil, paris, 1975.

- Le Cinéma en perspective : une histoire*, Nathan Université, Cinéma 128, 1992.
48. Martin M. : *Sémiologie de l'image et pédagogie*, édition P-U-F, Paris, 1982.
 49. Mauron Charles : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti ; 1962.
 50. Metz. Christian : *Essais sur la signification du cinéma*, édition Klincksieck, tome 1, Paris, 1968.
 51. Metz Christian : *Essais sur la signification du cinéma*, édition Klincksieck, tome 2, 1973.
 52. Metz Christian : *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971.
 53. Metz Christian : *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens, Klincksieck, 1991.
 54. Metz Christian : *Le Signifiant imaginaire*, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1977.
 55. Morin Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, éd. de Minuit, (1956).
 56. Odin Roger, *Cinéma et Production du sens*, Armand-Colin, 1991.
 57. Predal Rene : *Le jeune cinéma français*, édition Armand Colin, Cinéma, Paris, 2005.
 58. Rohmer Eric : *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, U.G.E 10/18, 1977.
 59. Ropars Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, A. Colin U2, 1970.
 60. Sorlin P. : *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, coll. « Historique », Paris, 1977.
 61. Umberto Eco: *Lector in fabula*, Bernard Grasset, Paris, 1985.
 62. Vanoye F. : *Goliot Lété Anne, précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, Université, 1993.
 63. Vanoye F. : *Récit écrit, récit filmique*, édition Nathan, Paris, 1995.
 64. Vanoye Francis, Frey Francis, Goliot-Lété Anne : *Le cinéma*, Nathan, Repères pratiques, Paris, 1998.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

que littéraire au XX e siècle, Belfond, coll. Dirigée
par François Laurent, paris, 1997.

Résumé :

De l'écriture romanesque à l'écriture filmique, tel est le intitulé de notre travail de recherche. Notre étude porte sur l'adaptation filmique, il nous a semblé donc intéressant de décrire ce passage du littéraire au filmique, en mettant en relief les modifications observées dans ce processus de transposition d'un langage à un autre (personnages, événements, cadre spatio-temporel.)

Nous nous sommes interrogés sur l'œuvre littéraire et la façon dont elle est repensée sur le plan cinématographique. Le récit en images apporte-t-il un éclairage nouveau sur le texte initial ou bien le modifie-t-il complètement ? Question qui nous a permis de repérer les divers modes d'appropriation d'une œuvre ainsi que les déplacements qu'elle subit.

Il arrive parfois que des œuvres littéraires se fraient un chemin vers la notoriété. Tel fut le cas des œuvres romanesques d'Azzouz Begag « Le Gone du Chaâba », Mehdi Charef « Le thé au Harem d'Archi-Ahmed » et Brahim Benaïcha « Vivre au Paradis » qui ont retenu l'attention de cinéastes préoccupés eux aussi par le thème de l'immigration. Nous nous sommes proposés de présenter le parcours de ces auteurs, de mettre en évidence toute cette écriture relative à l'immigration ainsi que le contexte particulier de sa genèse. Il nous a semblé en particulier qu'il était nécessaire, surtout pour le corpus étudié, d'envisager la dimension sociologique et culturelle du travail de l'adaptation, et d'inscrire l'écriture puis le filmage de chaque œuvre dans son contexte historique, social et culturel spécifique car adapter une œuvre, cela voudra dire, se réapproprier l'histoire d'un autre et l'adapter à un autre contexte. Ce sont donc ces différences que nous avons essayées d'analyser car elles sont révélatrices des conditions et des déformations nécessaires pour qu'un message puisse être transmis et reçu.

Mots clés : Adaptation, Roman, Film, immigration, texte, image, narratologie littéraire, narratologie cinématographique.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)