

Récits romanesques, récits filmiques.

Problématique des transferts sémiotiques

*Mohamed BENSALAH**

Introductif

Les recherches portant sur la littérature sont nombreuses, riches et variées. Celles consacrées à l'adaptation cinématographique abondent tout autant. Au Maghreb, cependant, malgré l'émergence grandissante et cruciale de nouvelles formes d'écritures textuelles et filmiques, les recherches et analyses font encore cruellement défaut ou restent limitées à la thématique et aux contenus des messages. A travers cette étude, nous nous proposons, à partir de quelques romans maghrébins adaptés à l'écran, de placer la problématique du transfert sémiotique au centre de la réflexion. Notre souhait est de nous interroger sur les modalités d'émergence, de conception et de réception de ces écritures spécifiques et sur les évolutions qu'on peut y repérer.

Partant du récit textuel en tant qu'instance narrative face à son usager, nous nous proposons, dans un premier temps, de faire sortir l'objet cinéma d'une vision empirique et subjective, qui est celle de la vulgate journalistique, tout en nous démarquant de la démarche réductrice qui n'appréhende le cinéma que comme simple objet scientifique. Il nous semble essentiel de montrer comment, à travers l'étude de la mise en forme du temps et de l'espace, des modalités de production et d'émergence du sens, de la manière dont l'esprit découpe la réalité et des pratiques d'encodage et de décodage, les mécanismes de la signification agissent.

Sachant que, d'une part la sémiologie du cinéma a ses propres exigences et que d'autre part, le contenu d'un plan ou d'une séquence ne peut prétendre à l'exhaustivité, nous essaierons de voir comment percer les énigmes que suscitent les procédés techniques de prises de vues ou de montage. Notre démarche vise à l'analyse du film, non pas seulement comme objet physique, mais comme objet sémiologique, comme ensemble de signes et de matériaux signifiants à partir desquels le spectateur est incité à reconstruire un univers spatio-temporel cohérent et organisé et un espace-temps subjectif à partir de ses propres projections mentales.

* Universitaire, Université d'Oran, chercheur associé au CRASC.

Après avoir vu comment l'imaginaire romanesque se trouve traduit à l'image, et comment il peut être perçu par le spectateur à travers le récit iconique et sonore, dans un second temps, nous essaierons de montrer comment s'élaborent les signifiants cohérents, comment se reconstruit une réalité homogène et comment la diversité des matériaux expressifs utilisables peut offrir des possibilités syntaxiques et sémantiques tout à fait particulières.

Notre démarche ne vise nullement à plaquer (comme l'ont fait Barthes, Metz et leurs adeptes) sur le langage filmique les grilles de la linguistique saussurienne. Sans nous éloigner de la réalité cinématographique et de son discours théorique spécifique, notre souhait est de distinguer le récit textuel du récit filmique en tenant compte de la spécificité de ce dernier qui, plus que tout autre, procède d'une polysémie due à sa propre intertextualité, et cela afin d'éviter de réduire le signifié d'un film au décryptage de ses « signes » sans le rattacher aux autres éléments constitutifs du sens.

En posant la problématique du film, en tant qu'« objet langagier » engendrant sa propre dynamique interne, et celle de la narratologie filmique, en tant que lieu de confrontations des liens complexes que peuvent entretenir et multiplier le langage, l'imaginaire et l'écriture, nous terminerons notre exposé en montrant, à partir de quelques extraits de films significatifs, comment le spectateur perçoit, à travers l'énonciateur et l'énoncé, la forme cinématographique adoptée par l'instance « racontante ».

Emergence du discours filmique à partir du « langage » de l'image

Une précision liminaire s'impose. La « langue » du cinéma n'est pas née avec l'aventure cinématographique. Sur les murs et les parois des grottes, premiers écrans du monde, nos ancêtres reproduisaient déjà des hiéroglyphes et gravaient des idéogrammes. L'écriture pictographique, simple traduction d'idées en des scènes figurées et symboliques, existe depuis les temps les plus reculés. Les écrivains prirent ensuite le relais à travers leurs œuvres, en ayant recours à une langue faite d'images exprimant des impressions, des sensations et des émotions. Vinrent ensuite, bien avant l'invention par les frères Lumière du « cinématographe »¹, les spectacles forains d'ombres chinoises et de lanternes magiques qui subjuguèrent les spectateurs de l'époque.

¹ Le « cinématographe » est, selon la définition de Jean Cocteau, la « circulation de fonds de documents, de sensations, d'idées et de sentiments offerts par la vie ». Le « Fait filmique », selon la formule de Cohen Séat, est l'« expression de la vie du monde et de l'esprit ».

Méliès, l'inventeur du langage cinématographique, ne s'était pas trompé. Aux saynètes, qui n'étaient que de simples reproductions de scènes de la vie quotidienne (sortie d'usine, arrivée de train, déjeuner de bébé, arroseur arrosé...), il préférait la reconstruction de la réalité. Les « actualités » qu'il projetait étaient des reconstitutions en studio, avec des acteurs. C'est ainsi qu'est née la fiction cinématographique, qui va très vite emprunter à la littérature ses contenus, sa narratologie et son univers onirique. La nécessité d'une dramaturgie se faisant de plus en plus sentir, la course aux chefs d'œuvres et aux romans à succès va s'accélérer. L'œuvre littéraire va, dès lors, constituer la ressource essentielle pour la confection de scénarios qui seront portés à l'écran.

Dès *Naissance d'une nation*, considéré comme le premier grand film narratif inspiré du roman à grand succès *The Clansman* (les hommes du clan), le pli était pris. En s'appropriant la littérature mondiale, malheureusement pas toujours avec grande finesse, le 7^{ème} art allait user et abuser des ficelles mélodramatiques. Aux yeux des cinéastes, soucieux d'emprunter les caractères et les péripéties des romans sans se préoccuper de restituer leur originalité et leur ton, la qualité intrinsèque de l'œuvre adaptée revêtait peu d'importance. Certains esthètes délicats, ne se contentant même plus de plagier les thèmes et sujets des romanciers, s'efforçaient, à grands renforts de maniérismes visuels et d'intertitres pompeux, d'égaliser la matière littéraire.

Ainsi, à l'instar de la langue de Victor Hugo, de Baudelaire ou de Verlaine, qui empruntait l'effet musical, celle de Chateaubriand qui s'inspirait de la peinture et de l'architecture, ou celle des poètes en quête de rythme et de danse, « le cinématographe », classé 7^{ème} au rang des arts, a, dès son avènement, allègrement puisé dans la matière littéraire. En quête de chefs d'œuvres du patrimoine littéraire et de grands classiques romanesques, les réalisateurs n'ont pas hésité à s'inspirer et s'approprier les possibilités du langage écrit pour traduire leurs idées à travers leurs films. Dostoïevski, Balzac, Maupassant, Stendhal, La Fontaine, Victor Hugo, Flaubert, Cocteau, Duras, Malraux, Robbe-Grillet... constituent les éternelles références.

L'aptitude particulière de l'image à exprimer l'univers, les êtres et les mouvements, sa puissance expressive et sa charge émotionnelle vont faire d'elle un outil privilégié d'information, de communication et de loisir, bien supérieur au texte écrit, qui ne peut-être décrypté que par une frange de privilégiés. Ce dernier, dont la richesse du contenu intellectuel reste indéniable, garde cependant toute sa splendeur. Son ambiguïté fait parfois le charme de la poésie où la pensée atteint une délicatesse et une subtilité impalpable. Bien qu'artificiel, le mot décrit, explique, analyse,

rapporte des faits, des sentiments, des états d'âme, des perceptions. Sa simple énonciation arrive à mettre l'imagination en action.

Contrairement aux langues et aux alphabets qui demeurent particulières aux peuples, le langage de l'image est universel. L'image est plus que langage idéographique, plus que signe naturel alors que le mot, arbitraire et abstrait, est en charge de l'image seulement par le souvenir. L'image, qui véhicule du concret avec toute la densité du réel, met son lecteur en contact direct avec la réalité en lui offrant une représentation parfaite des objets. Elle est présence des objets. Les mots, par contre, analytiques et intemporels, correspondent à une série d'opérations mentales qui décomposent le réel en divers éléments. Les images, quant à elles, fixes ou animées, apparaissent comme synthétiques et globales et expriment une multitude de mots en peu d'images. Le texte verbal travaille sur la seule matière : la langue. Le texte filmique fonctionne au niveau de la mise en scène, des décors, des acteurs, des costumes, de la musique, des cadrages, de l'étude des plans et des paramètres techniques : lumière, champs, mouvement de caméra dans le champ. Face à l'image, l'esprit opère une sélection entre les temps forts, les temps faibles et les temps morts d'un récit.

Le langage ordinaire dispose de toute une série de formes verbales (présent, imparfait, passé antérieur, futur...). La langue cinématographique traduit et impose un temps concret, abstrait, conceptualisé, logique, avec une certaine densité et épaisseur, qui l'assimile au langage courant. Ce temps peut être chargé d'événements, lourd de menaces, ou au contraire, vide et saturé d'ennui. A l'image, un paysage devient un état d'âme. L'univers d'un malade ne peut être celui d'un touriste ou d'un homme traqué. La langue littéraire a créé des noms tels, crainte, espoir, angoisse... L'image les exprime à sa façon, de manière plus expressive, grâce à la puissance suggestive de ses codes spécifiques (Gros plan, travelling, panoramique, zoom...) ou non spécifiques.

Contrairement au livre, fait de mots, de phrases et de symboles, le plus souvent abstraits, qui ne parviennent pas toujours à transmettre une pensée et à susciter une émotion, le cinéma, art de l'onirisme, exprime avec netteté et précision l'imaginaire et le rêve. La réalité traduite, ou plutôt recréée à l'écran, s'impose progressivement au spectateur avec une insistance qui fait souvent parler de surréalité. Un choix de plans, un cadrage, un angle de prise de vues, un mouvement de caméra, n'est pas une simple donnée technique, mais une des caractéristiques qui participent au fonctionnement du langage. A l'écran, une profondeur de champ, une grosseur de plan, un flou, un ralenti, un accéléré, un

éclairage, et même un choix d'émulsion peuvent contribuer à magnifier un visage, à redonner vie à des objets inanimés, à des jouets abandonnés. Une porte close, des volets fermés peuvent émouvoir, parfois plus qu'un spectacle d'une grande douleur. Jean Epstein n'avait pas tort de dire que « La cinématographie est l'école de l'irrationalisme, du romantisme ».

Sacralisée comme moyen de découverte du monde ou redoutée comme outil de manipulation des consciences et comme vecteur de subversion et donc de déstabilisation des esprits, l'image cinématographique demeure une énigme. Malgré son langage extrêmement contraignant, son vocabulaire complexe et sa syntaxe difficilement accessible aux profanes, elle arrive à attirer l'attention, à exciter la curiosité, à susciter l'intérêt et à émouvoir. Sans maîtrise de ses codes, de ses signes et des symboles qui la régissent, son assimilation (même métaphorique) est possible par tout un chacun. En fait, l'œuvre d'art cinématographique, résultat de l'imbrication d'informations de natures différentes, présentées sous forme de fragments du réel détachés et dispersés, parvient à se faire appréhender comme un tout unifié. La construction et l'organisation formelle d'un film, à première vue, confuses et désordonnées, dégagent du sens et arrivent à donner une représentation cohérente et logique d'un récit.

Tout cela est la résultante du fonctionnement de la pensée visuelle. Cette dernière a un mépris souverain des conventions. Les fantasmes ont libre cours dans l'inconscient. S'il n'est pas toujours évident d'expliquer comment l'être humain a appris à voir, à dissocier, à déduire, à penser visuellement, s'il n'est pas toujours facile de faire comprendre comment les raccourcis, les symboles, les concepts visuels et les métaphores deviennent familiers aux spectateurs, il est cependant possible d'affirmer que nous ne relevons pas seulement de la connaissance, mais aussi de la conscience, de l'imaginaire, du rêve, de la passion et de l'émotion. Ceci explique en grande partie notre adhésion à la logique narrative du cinéma, qui s'apparente au rêve et au cauchemar. L'être humain, qui ne voit et ne pense jamais en continu, ne semble pas préoccupé du fait que, à l'écran, le mouvement n'est qu'illusion et que, plus l'illusion est parfaite, plus le sentiment de réalité croît².

² L'enchaînement continu de 24 images fixes (ou photogrammes) par seconde devant l'objectif de la caméra ou du projecteur, donne l'illusion du mouvement, qui n'est en fait que la résultante d'un défaut de l'œil : la persistance rétinienne.

Narratologie textuelle, narratologie filmique : convergences, oppositions

Avec l'arrivée du parlant (dès 1929), les cinéastes se sont sentis libérés. Ils disposaient désormais d'autres moyens que le montage et la pantomime pour traduire les méandres des caractères et les subtilités de la pensée. Mais cette bouffée d'espoir va être ternie par de nouvelles préoccupations. Tout autant que l'image, le son (musique, décor sonore, dialogues, effets techniques...) s'avère être aussi générateur de significations implicites et porteur de connotations à prendre en compte. Transcrire un discours d'un système à un autre n'est pas chose aisée. Tout comme le passage de l'image mentale au texte écrit pour le romancier, le cinéaste va devoir s'adapter aux nouveaux impératifs techniques. Le cinéma est un art mais il est aussi un métier. Si, en tant qu'art, le cinéma suppose une réflexion sur le choix de la fin et des moyens, réflexion qui n'est pas moins essentielle ni moins complexe que dans les autres domaines de l'art, en tant que métier, il suppose un ensemble de connaissances pratiques, hors desquelles il n'y a pas du tout de cinéma.

Aujourd'hui, grâce au développement technologique, d'immenses possibilités sont offertes aux créateurs. Hier, une surimpression de dates sur l'image en mouvement, des feuillets de calendrier qui s'envolent, une bougie prête à s'éteindre, une cigarette qui se consume, des ombres qui s'allongent sur le sol... témoignaient de l'expression de la durée. Avec les nouveaux effets techniques, le langage cinématographique s'est métamorphosé. Bousculant le rythme du temps et la dimension de l'espace, les nouveaux procédés techniques contribuent à accélérer le temps, surtout dans les films d'actions et d'aventures ou, au contraire, à le rendre interminable dans les moments de suspense, qui peuvent paraître infinis. Les innovations dans le domaine sonore, les bruitages artificiels, la musique électronique... arrivent non seulement à créer une ambiance, mais contribuent également à accentuer une dramaturgie et à faciliter la transition d'un plan à l'autre.

Indépendamment des questions d'ordre matériel (financières, logistiques, techniques, humaines...), la réalisation d'un film suppose, au plan de l'écriture, une incessante organisation paradigmatique et syntagmatique des divers matériaux signifiants liés au langage du cinéma. Tout comme l'écrivain, l'artiste et le créateur en général, le cinéaste se pose également la question du « sujet-objet » (ce qui doit être représenté), et celle du langage (comment doit-il être), ce dernier pouvant être autant un piège qu'un moyen. Prendre comme canevas les moyens d'expression

des autres langages et même les annexer ne veut point dire les copier. La transposition d'un texte en scénario puis en film (ou l'inverse) exige un travail délicat qui porte sur toutes les composantes du langage.

L'analyse globalisante proposée ici n'a aucune prétention à l'originalité. Elle se veut simple mise en évidence de l'objectivité apparente de l'observation empirique. A partir de la mise en spectacle filmique du modèle de la narration et de la fiction verbale littéraire, notre volonté est de souligner les rapports entre signifiants informels ou formels et signifiés polysémiques. Les choix esthétiques, stylistiques et même idéologiques peuvent se lire, non seulement à travers les sujets, les thèmes et les contenus qu'ils abordent, mais aussi à travers le traitement opéré : style narratif (entendu comme structure organisatrice de tous les textes qu'on nomme « récits »), rapports des styles et des formes avec l'imaginaire collectif, conditions socio psychiques de diffusion et de réception, contexte socioculturel...

Le roman est une œuvre individuelle, celle d'un auteur ; le film, par contre, est une œuvre collective. Ce dernier, pour recréer, disons plutôt fabriquer une réalité artificielle, doit répondre à des normes (durée, standard, etc.), obéir à des codes (échelle de plans, mouvement d'appareil, angle de prises de vues, rythme, etc.) et respecter des exigences techniques (ellipse, montage, décor sonore, etc.). Il relève de l'art mais aussi de l'industrie. Sa fabrication, depuis l'écriture du scénario, jusqu'à la projection finale sur grand écran, dépend d'un système industriel exigeant, de conception, de production et de diffusion.

Langage extrêmement contraignant, l'image a un vocabulaire et une syntaxe qui lui sont propres. Réaliser un film revient à maîtriser les codes, les symboles et les techniques de la mise en scène : reproduction des êtres et des objets selon les lois qu'imposent l'œil et l'oreille, organisation de leurs rapports selon les lois qu'impose l'entendement, structuration de l'ensemble selon les lois qu'impose l'esthétique. Contrairement à l'analyste qui appréhende l'œuvre par séquences détachées arbitrairement de l'ensemble, le spectateur reçoit un film dans sa totalité, d'où la nécessité de cerner les fondements d'une sociologie du cinéma, comme l'écrit Annie Goldman³, qui ne doit pas se limiter à une étude sociologique.

Tout comme l'œuvre littéraire qui finit par échapper à son auteur et à ses lecteurs, car soumise à un phénomène de décloisonnement, l'œuvre cinématographique rejoint aussi le domaine de la propriété publique et peut donc être confrontée aux autres œuvres artistiques. La « langue »

³ *Cinéma et société moderne*, Annie Goldman, Ed. Anthropos, 1971.

cinématographique pure ou d'idées, telle que décrite par Henri Agel⁴ s'adresse à l'intelligence du spectateur, s'exprime par vocation sensorielle, affective et imaginative, et se risque même dans le domaine de l'intelligence. Durant toute une époque, des opinions négatives étaient clairement formulées contre le cinéma déclaré incapable d'exprimer les nuances psychologiques, et considéré comme élagueur de situations complexes. Les intellectuels allaient au cinéma pour se distraire sans cesser de déplorer son infériorité. Ils se disaient offusqués de voir par exemple « Guerre et Paix » transformé en western.

Avec la jeune génération, les choses allaient progressivement changer. En vantant le cinéma d'auteurs, la nouvelle vague française a permis à ces derniers de venir vers le cinéma et de s'exprimer en images. Ainsi purent s'installer des passerelles entre les Arts. Des écrivains devenant cinéastes et des cinéastes devenant écrivains : Elia Kazan, Alexandre Astruc...mais leur verve n'était plus la même. Marcel Pagnol, Sacha Guitry ont pu ainsi creuser plus avant leur propre sillon. Jean Cocteau, plus tard, est devenu un véritable professionnel en réalisant « La Belle et la Bête », avant d'adapter ses propres œuvres théâtrales. André Gide, prenant l'exemple de « Nosferatu » de Murnau, se plaignait que le cinéma montrait l'image du vampire au lieu de le suggérer, comme le fait l'écrit.

En fait, le cinéma a existé pour montrer, et attendait des écrivains qu'ils fournissent des sujets, un canevas, une dramaturgie et rien d'autre. Le public, de son côté, souffrait de ne pas retrouver à l'écran les richesses que la lecture lui apportait, et les écrivains souffraient de voir leur création transformée en mélodrame ou en film d'action. Rares ont été les œuvres adaptées à l'écran totalement ancrées dans le texte, tant sur le plan des dialogues que sur le plan visuel. Les conflits ont donc été nombreux entre écrivains et réalisateurs. Certains furent célèbres comme ceux qui ont opposé Jean Giono et Marcel Pagnol, deux confrères pourtant. Avec « La femme du boulanger », tiré d'un fragment de « Jean le Bleu » de Giono, Pagnol s'est retrouvé au tribunal. Tout comme d'ailleurs pour Mourad Bourboune en litige avec Lakhdar Hamina pour le texte de « La dernière Image ». Giono est un exemple parmi d'autres. Il finira d'ailleurs, comme beaucoup d'autres, par passer derrière la caméra pour diriger lui-même Fernandel. L'insatisfaction ressentie par les écrivains au contact de ce qu'ils appelaient avec dérision « le 7^{ème} Art » était grande.

⁴ *Esthétique du cinéma*, Agel, Henri, PUF, Coll Que sais-je ?, 1971.

Problématique des transferts sémiotiques

Littérature et cinéma ont, de tout temps, constitué un mélange explosif, et leurs liaisons furent parfois des plus dangereuses. Rendre compte de la complexité de la transformation filmique se décline selon quatre étapes :

- La première étant celle de la réflexion sur la terminologie de l'adaptation.
- La seconde étape repose sur l'analyse de cette réticence apparente quant à la pratique de la transformation filmique.
- Dans un troisième temps se pose le problème des pistes de recherche nouvelles à entrevoir.
- Enfin, seront posés les problèmes d'écriture, axe central de notre recherche.

La première nuance à souligner est celle relative aux concepts utilisés. Le terme « adapter », très souvent utilisé, semble réducteur car il laisse supposer l'idée de conformité, de mise en accord des deux modes d'expression : le littéraire d'une part, l'iconique et sonore d'autre part. Le terme générique « adaptation » laisse sous-entendre une modification, un dépassement de l'œuvre, peut être pas une transfiguration complète, mais plutôt une résurrection, une transformation réactualisée sans toucher à l'intégrité du texte, cette dernière impliquant toutes les nuances.

Le terme « transformer » laisse apparaître l'idée de métamorphose, de passage vers un « autre », impliquant de manière implicite la transfiguration. Il s'agit de changer l'aspect et la nature du livre pour donner un caractère éclatant au film, du moins en tant qu'entité autonome. « Transfigurer » demeure un peu trop optimiste, car il ne tient pas compte des contraintes intertextuelles et contextuelles qui font du livre et du film un rapprochement hasardeux. Précisons toutefois que le grand écran n'a pas pour vocation de concurrencer le roman sur son domaine, celui de la narration, mais plutôt d'inventer des formes plastiques et « monstratives ».

Adapter revient à réaménager l'œuvre littéraire, un art autonome qui peut tout à fait se passer du septième art, même si l'art cinématographique, qui possède ses qualités propres, peut tout à fait, en tant que moyen de représentation, se passer de la littérature. Le film « adapté » n'est pas un sous produit du roman. Il est œuvre à part entière, racontant une histoire à sa manière. Le recours au texte littéraire n'est guère condamnable. Pourquoi le serait-il ? La rencontre de la littérature et du cinéma, l'intertextualité, dépasse la simple notion de plagiat et

montre, on ne peut mieux, les possibilités offertes par la transtextualité. Ce débat sur la légitimité de la démarche transposable est toujours d'actualité. Certains quiproquos et débats conduisant à des impasses, un retour aux théories du cinéma et aux théories de l'adaptation est plus que nécessaire.

Le cinéma est aussi un récit, mais conçu et présenté sous la forme d'un spectacle, donc en référence à un public ou à des publics. Littérature et cinéma sont, qu'on le veuille ou non, une pratique interculturelle. L'adaptation pure demeure un pari impossible. La transformation relève le défi, le transcende et le transfigure malgré tout. L'étude approfondie de l'hybridité reste à faire. La littérature ne peut être vue, ou plutôt lue, sans le cinéma et réciproquement. Il n'y a pas plus de supériorité du texte littéraire sur le film qu'une volonté de faire disparaître l'écrit au profit du visuel. L'image et le texte sont non seulement à confronter, mais aussi à associer. D'où notre démarche ici qui demeure comparatiste. La notion d'équivalence, qui tend à remplacer la notion de fidélité, pose la traditionnelle question des transferts sémiotiques (récits romanesques, récits filmiques, approche narratologique, prise en compte du discours, considérations stylistiques, esthétiques).

L'adaptation d'un roman au cinéma entraîne une véritable réécriture. Avant de se transformer en images accompagnées de dialogues, le texte prend d'abord la forme d'un scénario, puis d'une succession de plans, précisant les mouvements de la caméra et le jeu des acteurs. La transposition d'un texte est une métamorphose en représentations iconographiques. A partir du scénario, le réalisateur choisit de montrer certaines scènes, d'en occulter d'autres, de revaloriser d'autres encore. Le récit est elliptique. Ne sont retenus que les éléments importants ou significatifs. Le caractère narratif du film va reposer sur le choix des plans, les mouvements de caméra, les axes, le montage. L'adaptation pure demeure donc un pari impossible. Les formes narratives (mots, phrases, paragraphes), les modes de représentation, la programmation idéologique et esthétique, l'espace mental, la symbolique verbale, propre à l'écrit constituent un obstacle de principe à toute « adaptation ». D'où les difficultés d'adaptation à l'écran d'œuvres littéraires.

Trois problèmes se posent en fait :

- Le premier d'ordre épistémologique : que choisir devant la multitude des approches théoriques que soulève l'adaptation ?

- Le second repose sur un questionnement méthodique sur les différents niveaux de lecture et sur l'interprétation que l'on peut en faire à partir de ces différents niveaux de lecture et d'analyse.
- Se décline alors une troisième difficulté liée aux contraintes spécifiques et non spécifiques du langage cinématographique et aux mécanismes de l'adaptation.

Quelques exemples significatifs

On parle encore aujourd'hui d'adaptation réussie, de légitimité. On exige du film d'être scrupuleusement « fidèle » à la forme littéraire. Or, comme l'a dit A. Bazin « Les adaptations, même approximatives, ne peuvent pas faire du tort à l'original auprès de la minorité qui le connaît et l'apprécie ». S'il y a eu de grands succès, les revers et les échecs à rendre les chefs d'œuvres de la littérature à l'écran ont aussi été nombreux. A l'origine, les réalisateurs s'échinaient à traduire le plus fidèlement possible, par la technique cinématographique, le lexique iconique du roman. Aujourd'hui, les adaptateurs prennent leur distance, par rapports aux textes. Tous les textes ne sont d'ailleurs pas systématiquement transposables. Bien hardi qui serait tenté de porter à l'écran « Nedjma » de Kateb Yacine ! Joseph Losey, avait annoncé, durant les années 80, son intention de porter à l'écran cette œuvre emblématique avant de changer d'avis.

(Re)Visiter des œuvres cinématographiques algériennes en rapport avec la littérature et se pencher sur l'adaptation télévisuelle nous offrent l'occasion de nous interroger sur les processus de réception de l'œuvre littéraire adaptée à l'écran⁵. L'analyse du feuilleton *El Hariq*, réalisé par Mustapha Badie à partir de la trilogie de Mohamed Dib⁶, est un exemple symptomatique. Comparer les deux œuvres renvoie à l'étude des exigences de la littérature et du cinéma. « En tant qu'écrivain algérien, j'ai ressenti le besoin et le devoir d'écrire, de nommer l'Algérie, de la montrer. Cela suffisait à l'époque (coloniale) de décrire un paysage

⁵ *Le Gône du Chaaba*, de Christophe Ruggia, écrit par Azouz Begag et analysé par Hanane El Bachir, *Vivre au Paradis* de Bourlem Guerjiou, écrit par Brahim Benaïcha et analysé par Safia Boudaraoui, *Les oliviers de la justice* d'après le roman de Jean Pellegrini, porté à l'écran par James Blue et analysé par Denise Brahimi, *L'Etranger* de Visconti, d'après l'ouvrage de Albert Camus, analysé par Elisabeth Arend. *Les femmes du Mont Chenoua*, écrit et réalisé par Assia Djebar », *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri, réalisé par Ahmed Rachedi, *Le vent du Sud* de Abdelhamid Benhedouga, adapté à l'écran par Slim Riad et, plus récemment *Morituri*, de Yasmina Khadra, réalisé par Touita Okacha, *Les vigiles* de Tahar Djaout, réalisé par Kamel Dehane, *Fleurs de Mimosa* de Amin Zaoui, réalisé par Saïd Ould Khelifa...

⁶ *La Grande maison*, Paris, Seuil, 1952 ; *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954 ; *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil, 1957) furent à l'origine du grand feuilleton *El Hariq*, réalisé par Mustapha Badie, au début des années 70, pour le compte de l'ex-RTA.

algérien pour faire acte de foi et amener l'Algérie à l'existence littéraire », écrivait Mohamed Dib, à propos de ses premières œuvres. Que ce soit à travers ses derniers romans d'investigation mentale et géographique⁷, ou à partir de ses fables sur l'attachement et le déracinement, M. Dib, le conteur hors pair frémit d'intelligence. « Je recommence jusqu'à dix fois un manuscrit avant de l'envoyer à mon éditeur », disait-il.

L'écriture dibienne est proche de la narration cinématographique, du lyrisme et de la méditation. Elle emprunte à la poésie, au théâtre et même aux techniques filmiques. A l'instar d'autres écrivains, Mohamed Dib n'hésitait pas à effectuer de franches incursions dans les domaines des arts du spectacle, du théâtre et du cinéma. Le monde de la littérature et celui du cinéma n'ont jamais cessé de s'influencer mutuellement, le langage cinématographique donnant un équivalent exact au langage littéraire. La fascination qu'exerce le cinéma sur l'homme de Lettres a de tout temps existé. Malraux, entre autres, qui ignorait tout du cinéma, a réalisé *L'Espoir*, à l'origine *Sierra de teruel* (1939), en transposant ses idées d'écrivain en écriture cinématographique. Il y a lieu de préciser qu'un film n'est pas l'œuvre d'un seul et unique créateur, mais d'une équipe importante de techniciens et d'artistes. Claude Chabrol, adaptateur du roman *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, disait à Pierre-Marc de Biasi (1991) : « J'ai remplacé toute une scène d'hallucination par une simple alternance de courses et de station immobiles. Pour une raison très simple, c'est que l'impression donnée par la lecture du texte ne pouvait avoir d'équivalent, une fois transposé à l'image, que sous la forme de violentes déformations visuelles ».

Mustapha Badie, le talentueux réalisateur de « La nuit a peur du Soleil » (premier long métrage post-indépendance), nous a permis de suivre « l'Algérien universel » dans ses premières errances et ses pérégrinations, de suivre son sillage en faisant connaître son univers au plus grand nombre. Le cinéaste a, certes, puisé dans cette matière littéraire, mais il n'a repris que quelques-uns des aspects des romans, en cherchant à les traduire cinématographiquement, en fonction de sa propre sensibilité. Il a par ailleurs ajouté des éléments liés à sa perception de l'œuvre. On lui a reproché de n'avoir pas montré certains faits écrits. On lui a reproché également d'avoir montré plus qu'il ne fallait et d'avoir ajouté des séquences et des plans de son propre chef. Considérant que l'adaptation cinématographique n'est pas un sous produit d'un ou de plusieurs romans, mais une œuvre à part entière, en adaptant Dib à la

⁷ Notre interview parue dans « Le Quotidien d'Oran » du 30/06/2001.

télévision, Badie a pris la liberté de modifier certains aspects de la matière littéraire, et d'en élargir d'autres. Faut-il lui en vouloir pour cela ?

Son texte filmique fonctionne au niveau de la mise en scène et des éléments pro filmiques (pour reprendre un terme de C. Metz) que sont les décors, les acteurs, les costumes, le texte verbal avec ses dialogues, ses commentaires, son décor sonore, son ambiance, sa musique. *El hariq* est une peinture de la condition humaine. A travers ses images, l'auteur souligne les conditions de vie difficile, le milieu social en proie à des conflits, des tensions de tous ordres, les logements inconfortables, la promiscuité, l'isolement des femmes... La création intellectuelle de Dib traduit les relations, les échanges propres au milieu en pleine ébullition. Tout cela est dit dans les ouvrages, mais le feuilleton, par une observation attentive des lieux, rend le réel parfaitement lisible. Les habitants de la Grande maison (Dar El Sbitar), animés par un dynamisme bien ressenti, s'expriment par rapport à un langage qui leur est propre. Admirablement mise en images, la comédienne Chafia Boudraa, qui campe le personnage de Aini, la mère courage d'*El Hariq*, symbolise l'Algérie prise dans un piège qui se dessine en transparence. Chaque élément du film, loin de demeurer isolé, se place dans un ensemble cohérent, grâce à la forme et aux procédés techniques qui deviennent des éléments constitutifs de la structure générale. Le feuilleton télévisé, parfaitement acceptable, trouve ainsi toute sa signification.

Si pour certains, l'adaptation pure demeure un pari impossible, pour d'autres, la meilleure adaptation est celle qui s'écarte le plus d'un texte. En fait, toute fidélité parfaite à l'œuvre écrite ne peut être qu'aléatoire. Mais, tout dépend de l'adaptateur et de son talent face à la véritable opération de réécriture qu'impose la mise en images. Badie n'a pas fait du Dib à l'écran, mais plutôt du feuilleton télévisuel à partir d'un substrat culturel dibien, servant de point de départ. En « adaptant » la trilogie de Dib, il montre bien qu'il n'a pas cherché à s'y conformer. Il a plutôt essayé de transformer l'œuvre, tout en la réactualisant, en l'aménageant, c'est-à-dire en inventant des formes plastiques et monstratives à même de transformer et de dépasser l'œuvre initiale. Ceci dit, en confrontant le travail de l'écrivain à celui du cinéaste, on ne peut manquer de relever des correspondances troublantes.

A travers la série, c'est en fait, le talent du réalisateur créateur qui est mis en exergue. Badie a opté pour une forme documentaire à travers sa fiction, en greffant toutefois un drame psychologique à l'intérieur d'un univers fermé. Le mur symbolique qui délimite l'espace clos de cet enfer carcéral traduit, non seulement la désespérance de la population féminine livrée à elle-même, mais en plus, illustre parfaitement l'encerclement d'un

peuple que la colonisation veut mener vers l'aliénation. Les scènes violentes et confuses se déroulent dans un espace restreint qui souligne la rupture avec le monde extérieur. Le réalisateur, qui a tenu à réaliser sa « Grande maison » en studio, montre bien, à travers le décor choisi et l'ordonnancement des scènes, le monde fragmenté et cloisonné dans lequel évoluaient de pauvres gens. La construction tout à fait libre du feuilleton, l'ordonnancement des séquences et des plans, l'agencement des scènes dégagent une structure générale en fonction de laquelle l'intrigue, les personnages, les séquences documentaires et les thèmes obsessionnels prennent tout leur sens.

La structure du récit est assez significative. Elle apporte le témoignage du hors champ, de la société environnante, invisible à l'écran. Le cinéaste s'est inspiré du texte du romancier en le traduisant en fonction de sa propre sensibilité. L'alternance des plans serrés (gros plans et plans poitrine), des panoramiques pour suivre les déambulations des personnages, toujours en action, et des plongées et contre-plongées accélèrent le rythme du film et l'intrigue. Le réalisateur du feuilleton *El Hariq*, qui a profondément imprégné la population algérienne, a-t-il eu tort ou raison de présenter la trilogie de manière attrayante et pédagogique ? Aurait-il dû faire appel à des historiens, à des professionnels de l'image filmique, à des spécialistes de la critique de cinéma et/ou de la littérature ? Les avis varient sur ce sujet. Nous pensons qu'une œuvre littéraire appartient à tout le monde et non seulement à son auteur. Tout un chacun a le droit de se l'approprier. Le créateur, tout autant que le spectateur.

Le grand mérite du réalisateur est d'avoir su faire émerger de l'ombre des compétences artistiques et prolonger ainsi magistralement l'œuvre de Dib en faisant entrer dans les chaumières, le soleil de « Dar el Sbitar », (la Grande Maison) avec sa cour commune, les voisins, le petit Omar et surtout la magistrale Aïni, qui fut la grande révélation à l'époque. Grâce à Mustapha Badie, le nom de Dib est parvenu à tous, alphabètes et analphabètes, et l'œuvre s'est inscrite à jamais dans les mémoires collectives. On aimerait bien qu'un autre réalisateur éclairé se saisisse de *La Nuit sauvage*, une allégorie pour dire la violence, de *L'Arbre à dire* sur les cauchemars des villageois, du *Cœur insulaire* ou de l'un ou l'autre des 37 ouvrages de Mohamed Dib dont l'univers romanesque, saturé de références à la peinture, à la musique et au théâtre, témoigne d'une curiosité pour les arts qui se manifeste sous forme d'intertextualité, plus ou moins allusive, exploitée parfois dans le travail conscient de l'écriture en vue d'une production démultipliée.

Toutes les œuvres de Mohamed Dib, et d'autres de nos écrivains talentueux, demeurent à ce jour quasi-ignorées de la population algérienne. Excepté quelques étudiants et professeurs, les citoyens algériens n'ont, la plupart du temps de leurs écrivains qu'une vague perception médiatique. Le feuilleton de Mustapha. Badie a incité nombre de téléspectateurs à découvrir ou à redécouvrir la trilogie dont il s'est inspiré. Le cinéaste, qui vivait son métier tel un sacerdoce, nous susurrant à l'oreille, quelques mois avant de tirer sa révérence : « Je suis fatigué...J'ai bataillé...J'ai espéré...J'ai écrit...J'ai réalisé...J'ai aidé des collègues, et malgré tout cela, je suis prêt à donner tout ce qu'il me reste de souffle pour apporter ma contribution au redressement de la cinématographie »⁸.

On peut, bien sûr, élargir le champ d'investigation à d'autres auteurs et à d'autres œuvres. L'analyse de ce feuilleton, comme celle des films *Le Vent du Sud* et *L'opium et le bâton*, illustre parfaitement la confrontation avec un art qui possède son histoire particulière, ses moyens techniques spécifiques et sa propre périodisation. A travers les textes narratifs, les mises en scènes, les éléments dramatiques abondent, que ce soit au niveau des dialogues, du jeu scénique ou de l'appropriation de l'espace géographique qui tient lieu de contexte. En mettant en parallèle les points de vues des spécialistes du texte et ceux de l'image, autour de plusieurs axes interdépendants, comme le phénomène actuel de l'hybridité, qui fait se côtoyer littérature, cinéma et médias, les critiques n'ont fait que reposer la traditionnelle question des transferts sémiotiques (récits romanesques, récits filmiques, approche narratologique, prise en compte du discours, considérations stylistiques et esthétiques). Même si son positionnement dans le champ éditorial a largement contribué à stimuler et à redéfinir les normes d'approche, le phénomène de l'adaptation cinématographique reste à saisir dans une histoire culturelle plus vaste, qui tiendrait compte du contexte de production technique et économique de la sphère cinématographique et d'autres paramètres.

Le monde de la littérature et celui du cinéma s'influencent mutuellement. Fortement problématisés dès la fin des années 40, les rapports littérature/cinéma ont fait avancer la connaissance séparée des deux domaines. Narratologie et sémiologie du cinéma ont fait apparaître leur hétérogénéité et leurs contraintes spécifiques. Ressemblance / dissemblance, fidélité / traduction. Notre réflexion ne repose pas

⁸ « Si diable veut », 1998, A.Michel, prolongement de son roman prémonitoire « Dieu en barbarie », Seuil, 1990, ou « L'Arbre à dire », A. Michel, 1998, où il interpelle le trauma algérien, ou encore « Habel », paru en 1977, Seuil.

forcément sur une stratégie discursive, mais plutôt sur une stratégie de la perception de l'œuvre littéraire à travers le film, ce dernier, nous venons de le voir, ne se limitant pas à sa seule structure linguistique.

Nombreux sont les écrivains aujourd'hui qui travaillent comme scénaristes sur les adaptations cinématographiques de leurs propres œuvres, ou sur des idées originales. L'écriture modifiée parfois dans son esprit, donne lieu à un style pré-cinéma. De même, les réalisateurs trouvent souvent dans les romans d'aujourd'hui matière à adaptation, tant les formes d'expression ont des points communs. Les écrivains d'aujourd'hui, tout en inventant des formes nouvelles d'écriture, restent imprégnés du style réaliste qui est la marque d'un certain cinéma. De Cocteau à Duras, en passant par Malraux et Robbe-Grillet, ils sont nombreux à mener conjointement leurs œuvres littéraires au travail d'écriture cinématographique.

L'idée d'une sémiologie à géométrie variable permet, grâce à un héritage de toutes tendances, d'offrir une série d'entrées pouvant avoir un certain nombre de corrélations entre elles. Les contraintes intertextuelles et contextuelles qui font du livre, un film et plus rarement, du film, un livre, constituent un rapprochement hasardeux mais nécessaire. Narratologie et sémiologie du cinéma ont contribué à faire avancer la connaissance séparée des deux domaines (littérature et cinéma) en faisant apparaître leur hétérogénéité, leur ressemblance, leur dissemblance et leur fidélité ou leur trahison (à l'esprit, à la lettre). La littérature reste un art autonome qui peut se passer du 7^{ème} art, lequel a ses qualités mais aussi ses limites en tant que système de représentation. On pourrait en dire autant du cinéma. C'est la rencontre des deux, l'intertextualité, allons plus loin, la transtextualité qui dépasse la simple notion de plagiat, qui montre les limites d'une telle approche. D'où la véritable interaction culturelle.

«Le mot et l'image sont deux corrélations qui se cherchent éternellement.», écrivait Goethe. Notre étude a bien montré qu'il ne s'agit pas d'une simple mise en évidence des points communs et des divergences, sur le plan narratif, esthétique ou sémiologique, mais plutôt d'un travail sur les normes contraignantes de la littérature que le cinéma s'approprie parfois. Très souvent, à travers les grands classiques (Stendhal, Balzac, Victor Hugo, Pagnol, ou Simenon), les réalisateurs n'ont fait que traduire par la technique cinématographique le lexique iconique d'un roman. La liste des adaptations est assez longue et celle des protestations et des critiques littéraires tout aussi importante. Certains ont même crié à la trahison. Le débat sur la légitimité de la démarche transposable est loin d'être clos.

Si l'écrit a bénéficié d'une avancée exorbitante, le retard de cinq siècles se comble par l'envahissement de l'image. Celle-ci est en train de bousculer l'écrit. Sous le choc, la spécificité des fonctions propres à l'un et l'autre mode ne cesse de s'accroître. On commence à comprendre que « l'image se reçoit et que l'écrit se visite, que l'image est donnée et que l'écrit s'acquiert, que l'image séduit, capte et captive, tandis que l'écrit implique l'activité d'élucidation du lecteur, que l'image impressionne l'inconscient et l'écrit le conscient, que enfin, l'image transmet plus volontiers de l'émotion, tandis que l'écrit porte l'idée, la pensée formelle, la définition ». En fait, l'écrit voit ce que l'image ne montre pas. Il apprend donc à voir l'image. Il nous faut enfin préciser que la transformation filmique tient également compte des spectateurs, du contexte et des moyens techniques et financiers disponibles.

Le moment est venu de dépasser l'analyse textuelle et d'aller vers une réflexion de type théorique sur le langage cinématographique qui fasse oublier l'objet film au profit d'une réflexion plus générale. Le règne actuel du numérique va de plus en plus faire confondre l'écrit et l'image. La nouvelle culture qui se met en place va mettre en corrélation texte et image en établissant un nouveau langage autonome. La syntaxe traditionnelle est appelée à subir de grandes transformations. La littérature ne pouvant être vue ou plutôt lue sans le cinéma et réciproquement, il y a peut-être lieu de confronter, voire d'associer la littérature et le cinéma dans une nouvelle pratique interculturelle.