

**De la narration romanesque à la narration filmique.  
Corpus d'analyse : *Vivre au Paradis, d'une oasis à un bidonville* de Brahim Benaïcha, adapté au cinéma par Bourlem Guerdjou**

*Hanane EL BACHIR\**

Nous nous sommes proposés de réfléchir dans le cadre de ce colloque sur l'adaptation filmique, c'est-à-dire ce passage du roman au film, en mettant en relief les modifications au niveau des récits, de la narration, des personnages, des lieux et des structures temporelles où se situe l'action... ce travail descriptif et souvent évaluatif nous permettrait de déceler le degré de fidélité de l'adaptation, 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.

Tous ces éléments nous permettent de mettre en évidence les rapports qui existent entre ces deux langages diamétralement opposés, deux écritures ayant chacune sa propre spécificité.

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. Quelque soit le point de départ de cette adaptation (roman ou film), elle demeure 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, ce dernier a sa propre lecture du livre.

Avant de procéder au travail d'adaptation du texte en images, l'adaptateur rencontre de multiples contraintes d'ordre technique, esthétique, iconographique ainsi que des difficultés d'ordre spatio-temporel. Adapter, cela veut dire retrancher des éléments, raccourcir ou allonger certains passages, étoffer et développer le matériau que le cinéaste a à sa disposition.

De la narration romanesque à la narration filmique, tel est l'intitulé de la communication, mais avant d'aborder cela, il serait important de présenter le roman et de le situer dans son contexte.

---

\* Chargée de cours, 3<sup>ème</sup> année de doctorat, Université d'Oran, chercheure associée au CRASC.

Ce corpus est choisi 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, témoignant des aléas de leur rude existence. Ils parlent de 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.

Leur imaginaire est nourri de frustrations, de blessures et d'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.

« Vivre au Paradis », film qui a obtenu le prix de la première œuvre au festival de Venise et le « Tanit d'or » en 1998.

C'est une 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 batait 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. Le père n'admet guère ces conditions d'habitat et se met à la recherche d'un appartement pour leur offrir une vie décente.

Ces deux personnages 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 militante et forte de personnalité, elle quitte son oasis et débarque dans un espace précaire et austère, se retrouvant touchée au plus profond de sa dignité.

Malgré cela, elle a su préserver certaines valeurs humaines telles que la solidarité, l'amitié et la fraternité. Ce film a également le mérite de nous faire revivre un moment 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 violences policières, entraînant la mort de plusieurs manifestants. 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. »

« 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 :

Le contraste est frappant, 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 ainsi que 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.

Adaptation et transposition d'œuvres littéraires à l'écran incitent en effet à des démarches comparatives.

Lors de l'adaptation, il existe un double mouvement de déconstruction et de reconstruction de l'œuvre littéraire. Le sens du roman se trouve orienté vers une nouvelle signification cinématographique.

En effet, le lecteur/spectateur se trouvera satisfait ou déçu de voir des ressemblances ou des divergences tant sur la construction du temps que sur l'architecture de l'espace, ou bien sur la représentation du héros, sans oublier les changements narratifs.

Il serait donc intéressant dans le cadre de cette recherche d'étudier la narration romanesque et la narration filmique.

Nous reprenons à cet effet la définition du récit par Gérard Genette :

« Représentation d'un événement ou d'une suite d'évènements réels ou fictifs par le moyen du langage et plus particulièrement le langage écrit. »

Nous pouvons classer les éléments constitutifs du récit comme suit :

- a- « événement ou suite d'évènements », ceci implique :
  - Des actions enchaînées.
  - Des personnages.

- Un cadre (lieux, objets, etc)
- Une chronologie
- b- « Représentation par le moyen du langage », ceci implique :
  - Un dispositif de représentation, à savoir, un énonciateur du récit (narrateur avoué ou dissimulé).
  - Une énonciation du récit (narration plus ou moins marquée)
  - Un ou des points de vue à partir duquel s'effectue la représentation.
  - Un destinataire du récit, spectateur de la dite représentation.

Contrairement à la narratologie littéraire, la narratologie cinématographique a fait l'objet d'un certain nombre d'interrogations :

Comment le cinéma raconte-t-il une histoire ?, de la narration (qui raconte l'histoire ? qui parle ?), comment s'opère le passage du récit écrit au récit audiovisuel ?

Est-il illégitime de parler d'énonciation pour le cinéma alors que cette notion est linguistique ?

Comment peut-on distinguer l'énonciation de la narration ?

Quels signes les démarquent ?

Où commencent et où finissent les marques énonciatives ?

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

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 défini ainsi :

1)- 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 ?

2)- 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 ?

3)- 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 ?

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 constitue l'élément cinématographique de base. Donc la fonction principale du cinéma est de montrer, de donner à voir ou à entendre.

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 un récit. Notre objectif est d'analyser en quoi le langage cinématographique est susceptible de produire de la narration. 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). 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. »<sup>1</sup>

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.

La monstration externe :

Le regard est extérieur à la diégèse :

Il existe 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, les choix des angles de prises de vue, les mouvements d'appareil, le cadrage, le montage.

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

---

<sup>1</sup> Aumont, J. ; Marie, M, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2004, p.133.

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.

Nous dirons en guise de conclusion que ces deux moyens d'expression Roman/Film, chacun de manière spécifique prennent en charge et mettent en forme des aspects fondamentaux du récit tels que le personnage, la temporalité, la description.

En fait, le cinéma n'a cessé d'emprunter à sa devancière, la littérature, les stratégies narratives car certains outils d'analyse appliqués dans la narratologie littéraire ont été transposés dans le cadre du récit cinématographique, ce qui dissimule parfois la spécificité du récit filmique mais le film a également ses contraintes spécifiques et ses exigences. C'est la création d'un texte qui possède sa propre épaisseur, son propre dynamisme et sa propre autonomie.

### **Bibliographie**

- 1- Aumont, J. ; Marie, M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2004.
- 2- Gardies, A., « Le récit filmique », *coll Contours littéraires*, Paris, Hachette, 2003.
- 3- Clerc, Jeanne-Marie ; Carcaud-Marcaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.