

République Algérienne démocratique et populaire

Ministère de l'enseignement et de la recherche scientifique

Université de Mostaganem

Département de français



Thèse de doctorat

Option : La transécriture de la langue française du narratif vers les médias

La réécriture de l'Histoire coloniale algérienne du romanesque au filmique dans *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'Opium et le bâton*.

Présentée par :

Sarra Boukhatem

Sous la direction de :

M. Benchehida Mansour

Jury :

Président :

ROUBAI-CHORFI Mohamed Amine Professeur, UMAB Mostaganem

Rapporteur :

BENCHEHIDA Mansour MCA, UMAB Mostaganem

Examineur :

BENHAIMOUDA Miloud MCA, UMAB Mostaganem

Examinatrice :

BELKHOUS Dihia MCA Université d'Oran 2

Examineur :

AIT MENGUELLAT Mohammed Salah MCA Université d'Oran 2

Année universitaire : 2020/2021

À l'âme de mon père Ali Belgacem...

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur Mansour BENCHEHIDA, mon directeur de thèse, pour les précieux conseils qu'il m'a généreusement prodigués tout au long des années de ce travail. Je le remercie vivement pour son écoute, ses encouragements et sa confiance en moi.

Ma profonde reconnaissance est adressée aux membres de jury qui ont accepté de lire mon travail.

J'adresse mes remerciements également à toute ma famille pour son soutien moral et ses encouragements et à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

Table des matières :

Introduction :.....	6
I. Première partie : du roman au film.....	13
Introduction partielle :.....	14
I.1. Chapitre 1 : Repères historiques :.....	15
I.1.1. Qu'est-ce que le roman ?.....	15
I.1.1.1. Qu'est-ce que le cinéma ?.....	18
I.1.2. Histoire et évolution du cinéma :.....	21
I.1.3. L'adaptation :.....	26
I.1.3.1. L'adaptation entre fidélité et trahison :.....	29
I.1.4. Cinéma d'Algérie, repères historiques :.....	33
I.1.4.1. Cinéma : arme de combat :.....	33
I.1.4.2. Le cinéma colonial : quelles thématiques ?.....	36
I.1.4.3. Le cinéma d'Algérie au lendemain de l'indépendance :.....	38
I.2. Chapitre 2 : Repères paratextuels :.....	42
I.2.1. Trajectoires des auteurs :.....	42
I.2.1.1. Présentation des corpus :.....	45
I.2.2. Le paratexte clé de la lecture d'une œuvre :.....	49
I.2.3. L'impact du générique sur la réception : lien entre la réalité et la fiction : .	60
I.3. Chapitre 3 : de l'écrit à l'écran :.....	84
I.3.1. Approche filmique/approche romanesque :.....	84
I.3.1.1. Procédés d'expression du langage filmique :.....	90
I.3.2. Du mot romanesque à l'image filmique :.....	98
I.3.3. Les éléments fondateurs des récits :.....	101
I.3.3.1. Le personnage du roman au film : (En quête d'une définition) :	101
I.3.3.2. Temps romanesque/ temps filmique :.....	109
I.3.3.3. Espace romanesque/espace filmique :.....	113
I.3.3.4. Narration et narrateur en littérature :.....	118
Conclusion partielle :.....	132
II. Deuxième partie : la réécriture de l'histoire coloniale.	134
Introduction partielle :.....	135
II.1. Chapitre 1 : <i>L'Opium et le bâton</i> devoir de mémoire du roman au film.....	136
II.1.1. L'œuvre romanesque de Mammeri :.....	136

II.1.1. Docteur Bachir un intellectuel engagé :.....	138
II.1.2. Personnages entre lâcheté et héroïsme :	144
II.1.3. Binarité des espaces citadin/rural :	155
II.1.4. Militantisme de la femme algérienne durant la guerre :.....	159
II.1.4.1. Personnage féminin en quête de liberté :	169
II.1.5. <i>L'Opium et le bâton</i> , du mot à l'image :.....	174
II.2.Chapitre 2 : <i>Ce que le jour doit à la nuit</i> histoire d'une réconciliation	179
II.2.1. Histoire personnelle/histoire collective :	179
Younes/Jonas personnage flou, identité floue :.....	186
II.2.1. Espace de déconstruction/espace de reconstruction :	194
II.2.2. Aspects de la guerre sans nom :.....	200
II.2.3. Autour du film :	209
II.2.4. Le potentiel du motif au cinéma :.....	211
II.2.5. L'univers féminin du roman au film :.....	214
II.2.6. Mémoire des pieds-noirs :.....	220
II.3.Chapitre 3 : Histoire de la colonisation en Algérie du littéraire au filmique..	225
II.3.1.La mémoire littéraire du passé coloniale algérien (<i>Ce que le jour doit à la nuit/L'Opium et le bâton</i> :	225
II.3.1. Mémoire filmique du passé colonial algérien (<i>Ce que le jour doit à la nuit/ L'Opium et le bâton</i>) :.....	245
Conclusion partielle :.....	260
Conclusion générale :.....	262
Bibliographie :	268
Glossaire :.....	280

INTRODUCTION :

Dans une société obsédée de passé, de mémoire et de la gloire de ses aïeux comme la nôtre, la transmission d'un héritage historique et la mise en récit ou en images d'un *passé qui ne passe pas*¹ sont animées par un devoir de mémoire. Représenter le passé colonial, le réécrire et lutter contre son effacement, tels sont les enjeux quelquefois assignés à la littérature, au cinéma et aux autres moyens d'expression artistiques pour conserver un véritable réservoir de traces mémorielles vivantes du passé. Cette représentation de la société notamment en période coloniale a demeuré longtemps un champ d'investigation fertile pour les critiques littéraires.

Naissante vers la fin du XIXe siècle, les prémices de la littérature algérienne de langue française ont fait d'elle une fille de la colonisation, en effet cette littérature aux productions variantes doit son existence à des phénomènes sociopolitiques et porte en elle les stigmates de la guerre de colonisation et de la violence marquant toujours les esprits et les mémoires.

Parallèlement, nous nous sommes aperçue que dans cette production - née du besoin de témoigner- le substrat culturel, la société, l'Histoire et l'écriture littéraire étaient et demeurent intimement liées. L'histoire coloniale, quant à elle, devient alors une référence constante dans les œuvres romanesques algériennes y compris les plus récentes d'entre elles, entre ces œuvres s'inscrivent de grands titres à l'instar de *La dernière impression* de Malek Haddad, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri, *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib, *L'Amour, la Fantasia* et *Loin de Médine* d'Assia Djebar et tant d'autres.

En effet, plusieurs voix se sont élevées pour représenter la guerre et dénoncer le colonialisme. Les écrivains algériens ont écrit avec une langue qui leur a été imposée, une langue perçue comme un moyen d'investigation du passé, pour réclamer la libération. Malgré l'indépendance en 1962 ainsi que les changements survenus dans l'enseignement : l'arabisation², la nouvelle génération des écrivains algériens continue à écrire en français et ne cesse d'évoquer les gloires de plus d'un million de martyrs. L'histoire de l'Algérie pendant la période coloniale est toujours d'actualité à cause de

¹ Rouso, Henry. Conan, Éric. (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris (France) : Fayard. Coll. Pour une histoire du XXe siècle.

² L'arabisation de l'enseignement a commencé dès 1965.

la multiplication des témoignages et la publication d'ouvrages traitant, à divers degrés, cette phase historique. C'est ce qui a donné à la littérature de l'époque et quelques fois même à celle de nos jours, une orientation notamment sociale et politique. Les intellectuels Algériens de l'époque de la guerre qui ont vu naître cette littérature, reproduisaient alors l'idéologie militante en vigueur à l'époque.

La trajectoire du pays, une fois l'indépendance acquise, a conforté Le parti unique³ qui s'appuie sur une conception dirigiste de la culture et de la mémoire de la guerre. Le président Chadli Bendjedid déclarait : La politique culturelle doit fondamentalement viser à affermir l'esprit nationaliste, suite à cette déclaration les écrivains algériens de langue française avaient pour mission faire l'éloge de la révolution et du peuple. Leurs écrits porteraient « *une visée didactique* » et ils étaient édités par la SNED (Société Nationale d'Édition et de Diffusion) à Alger. Parmi ces publications, on relève *La grotte Eclatée* de Yamina Mechakra et la portée à l'écran du roman *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri...

Il est à constater également que la littérature n'est pas la seule à évoquer et soutenir, à travers ses œuvres, un combat de libération, en l'occurrence celui du peuple algérien. Il demeure tout autant essentiel d'élargir le champ de la recherche et d'aller vers de nouveaux médiums qui se sont intéressés à cette composante thématique. Notamment, de nos jours, car nous assistons à une explosion des supports médiatiques qui se font, de plus en plus, l'écho positif ou négatif de la création artistique.

Tout comme la littérature, le cinéma algérien se caractérise lui aussi, par l'omniprésence de la composante historique retraçant les aspects de la guerre de libération ou de la conquête de l'Algérie, aucun des premiers films du cinéma algérien réalisés au lendemain de l'indépendance, n'échappe à cette référence à l'histoire coloniale, nous citons : *L'aube des damnés* 1966 de Ahmed Rachidi, *Le vent des Aurès* 1966 et *La bataille d'Alger* 1966. La génération succédant aux précurseurs s'inscrit dans la continuité avant l'arrivée d'une nouvelle vague qui s'intéresse aux problèmes sociaux.

Bien que l'histoire coloniale ne soit plus le sujet exclusif qui inspire les romanciers et cinéastes algériens, les productions littéraires et filmiques qui

³ Le parti unique porte le même nom que l'organisation unique qui animait la lutte avec un bras armé, l'Armée de Libération Nationale (ALN) et une organisation mobilisant les civils l'Organisation Civile du FLN (OCFLN).

témoignent cette phase sanglante de l'histoire algérienne se poursuivent. Certes, le cinéma en Algérie peine à se relever, néanmoins, nous assistons à une relance de la production des films sur l'histoire coloniale et la guerre de libération, notamment pour en faire un pan constitutif de la mémoire collective luttant contre l'oubli d'une part et d'autre part, contre les stéréotypes et les discours idéologiques qui proclament toujours la légitimité de l'occupation, brandissent les bienfaits de la colonisation et refusent de reconnaître les crimes. Tout peuple est d'abord une mémoire. Des films majoritairement financés par le ministère des Moudjahidines et soumis à un visa délivré par une commission d'authenticité des productions sur la guerre de libération nationale sont réalisés, comme les trois films réalisés par Ahmed Rachedi : *Mostefa Ben Boulaid* 2008 ; *Krim Belkacem* 2014 ; *Lofsi* 2015 et d'autres comme *Zabana* 2012 de Said Ould Khelida ; *Fathma N'soumer* 2014 de Belkacem Hadjaj, et enfin *Ben M'hidi* 2018 de Bachir Derrais, interdit de projection, il fait couler beaucoup d'encre.

Par ailleurs, si l'industrie du cinéma universel et les créations originales d'œuvres filmiques demeurent de plus en plus prolifiques, les adaptations cinématographiques, quant à elles, sont depuis la naissance du cinéma, des pratiques courantes. S'inspirer d'une œuvre littéraire à succès pour alimenter sa création, est bel et bien rassurant, c'est pourquoi le marché de l'adaptation est devenu florissant. Or, étant donné que le cinéma était un art encore jeune par rapport aux autres la littérature ou le théâtre qui datent de plusieurs siècles, certains théoriciens et critiques se sont prononcés en faveur de l'adaptation alors que d'autres se sont opposés à cette pratique qui n'a pas tardé à s'imposer et à ressusciter les autres formes artistiques et de les porter à l'écran et parfois même de prolonger leurs succès.

À propos des films adaptés en Algérie, une complicité avec les spectateurs est apparue dès les premières productions avec l'adaptation de l'œuvre de Mohammed Dib *l'Incendie et la Grande maison* par Mustapha Badie ainsi que du roman et du film éponyme *Le vent du sud* de Abdelhamid Benhadouga. Face à ce phénomène d'adaptation, certains critiques considèrent cette écriture filmique qui emprunte à la littérature ses récits comme étant une création à part entière voire une recreation, tandis que d'autres se limitent au terme de transposition et transformation.

Notre objectif se situe, justement, entre la représentation de l'histoire coloniale algérienne dans le roman et dans le film à travers deux époques différentes.

Nous nous proposons d'interroger la réécriture de l'histoire. Le point de départ de notre réflexion se justifie comme une suite logique à notre travail de Master qui portait sur les stratégies de la réécriture de l'histoire dans *Pierre Sang Papier ou Cendre* de Maïssa Bey. Dans le cadre de notre travail actuel, il nous semble pertinent de réfléchir également sur l'adaptation. Attirée par les adaptations des succès universels comme *Madame Bovary*, *Autant en emporte le vent* ou des adaptations locales comme le grand feuilleton algérien *Elhariq* transposition de *L'Incendie* de Mohammed Dib ou encore *La colline oubliée* de Abderahmane Bouguermouh.

Étant fascinée par le processus de transécriture permettant à une même histoire d'avoir plusieurs supports qui la médiatisent. Nous décidons d'élargir la problématique pour s'intéresser également à la transformation du récit écrit en récit filmique.

Notre recherche présente alors de nombreuses facettes et nous amène à plusieurs questions :

- L'œuvre adaptée est-elle une reproduction et représentation d'une œuvre initiale ? ou c'est un travail de créativité et une œuvre artistique à part entière ?
- Entre fidélité et trahison quels éléments demeurent lors du passage d'une œuvre littéraire à l'écran ? Autrement dit : Comment cerner et analyser la transposition que nous appelons la migration du récit d'un roman au cinéma tout en préservant la subtilité du premier et la singularité de l'art cinématographique ?
- Comment, du récit romanesque au récit filmique, est représenté le fait historique ?
- Les tendances du texte littéraire algérien soucieux d'apporter un témoignage à l'aube de l'indépendance demeurent-elles les mêmes quarante ans après ? Y a-t-il invention de nouvelles formes d'écritures textuelles et thématiques et comment sont-elles transformées en images animées et parlantes, en films saisissants, poignant et très souvent fédérateurs ?

Etant donné que l'étude que nous allons mener nécessite un corpus double qui se compose d'au moins deux supports médiatiques. Notre choix s'est porté sur deux romans et leurs versions cinématographiques. Notre objectif n'est pas de découvrir du nouveau dans deux œuvres qui ont été tant étudiées. Nous essaierons d'apporter un renouvellement en choisissant un autre angle de vue et en apportant une autre lecture de *L'Opium et le bâton*, ce roman de Mouloud Mammeri est paru aux éditions Plon en 1965, ainsi que le film éponyme réalisé par Ahmed Rachedi en 1971, en comparaison avec *Ce que le jour doit à la nuit*, roman de Yasmina Khadra, publié aux éditions Julliard en 2008 et porté à l'écran en 2012 par Alexandre Arcady.

L'intérêt que les cinéastes et romanciers ne cessent de porter à la représentation de l'Histoire coloniale algérienne à travers les romans et les films algériens a motivé le choix de notre sujet. Par ailleurs, peu d'études se sont intéressées à ce sujet en se focalisant sur un double matériau, le roman et sa version filmique. Les différentes études réalisées sur ce corpus traitent exclusivement les romans ou rarement leurs adaptations, notre travail réunit les deux œuvres d'époques différentes et de générations d'auteurs différentes, une bonne raison pour investir le sujet. Quant au choix de notre corpus d'étude, se justifie d'une part, par l'optique choisie, il s'agit d'étudier la représentation d'une même société sous l'influence d'un même fait historique à travers deux différentes époques d'écriture : les années soixante/ les années deux mille et à travers deux systèmes sémiotiques différents. D'autre part, par l'audience publique des deux films à l'échelle nationale.

Afin de répondre à notre problématique, notre travail s'articule autour des hypothèses suivantes :

L'une des hypothèses de départ de la recherche est :

Les différences existant entre la représentation de l'Algérie sous la colonisation dans *L'Opium et le bâton* et *Ce que le jour doit à la nuit* résideraient, peut-être, dans le processus de l'insertion de la macro-histoire, l'Histoire coloniale algérienne avec des événements qui relèvent du réel dans la micro-histoire, la fiction. C'est cette histoire fictive qui diffère d'un témoignage à un autre. À la micro histoire, viennent s'ajouter le contexte, les influences, l'idéologie et le point de vue des auteurs. En effet *L'Opium et le bâton* née de l'urgence de témoigner et écrit à l'aube de l'indépendance au moment où la guerre et la révolution algérienne constituaient une

composante primordiale dans la littérature de l'époque dite du pré-combat. Alors que Yasmina Khadra fait partie d'une autre génération d'écrivains pour qui l'Histoire de la colonisation n'est plus une priorité ou urgence mais une préservation de l'identité et de la mémoire collective. De surcroît, dans le film d'Ahmed Rachedi nous assistons, du début à la fin, à l'atrocité de la guerre et au parcours des combattants. Tandis que dans *Ce que le jour doit à la nuit* le lecteur découvre l'Histoire coloniale de l'Algérie et l'indépendance à travers la vie d'un personnage avec des thèmes comme l'amour, l'amitié et la folie de la jeunesse qui viennent désamorcer la tension et les violences des faits historiques. Ce choix effectué par le scénariste pourrait être dans le but d'augmenter les ventes.

Pour ce qui est de fidélité et recreation dans l'adaptation du roman au film, ces deux supports médiatiques sont absolument distincts. Le premier repose sur la magie du mot et de l'imagination alors que le deuxième se fonde sur l'image. Le changement de média pourrait introduire un écart entre le récit romanesque et le récit filmique, entraînant un changement des stratégies d'écriture qui se traduisent autrement au cinéma.

Tout travail de recherche scientifique ne peut être engagé sans la détermination d'un plan de travail.

Le premier aspect que notre travail invite à observer est le processus de l'adaptation, tout en explorant le langage cinématographique et les enjeux de la migration textuelle entre roman et film. Nous proposons aussi d'observer la fidélité à l'Histoire ainsi qu'aux faits historiques dans nos corpus.

Afin de réaliser ce travail nous opterons pour une répartition des analyses que nous allons effectuer :

En effet, notre analyse se subdivise en deux parties. La première sera donc consacrée, pour une large part, à une réflexion sur ce processus de migration du littéraire au filmique. Nous ferons appel à des concepts théoriques qui tournent autour du langage cinématographique, de l'adaptation et de la narratologie romanesque/filmique car avant d'analyser nos textes et nos films, il convient de préciser les outils théoriques auxquels nous avons eu recours.

Dans cette partie introductive, il nous semble pertinent, d'aborder également, l'impact du générique et du paratexte dans la lecture et la réception d'une œuvre romanesque et filmique. Notre réflexion portera aussi sur le personnage, l'acteur et les éléments spatio-temporels.

La deuxième partie, quant à elle, sera consacrée à l'analyse du corpus. Une lecture analytique des deux romans et films s'impose à nous afin d'étudier l'irruption de l'Histoire dans la fiction comme thème principal. En effet, par une confrontation aux sources historiques, nous nous intéresserons à la thématique de notre corpus et à cette référence constante à l'Histoire qui fait de ces romans une véritable réécriture de l'évènement historique.

Le premier chapitre de cette partie sera consacré à *L'Opium et le bâton*. Quant au deuxième, nous le consacrons à *Ce que le jour doit la nuit*.

Nous essayerons d'apporter des réponses à nos interrogations en traitant principalement :

La subjectivité/ l'objectivité dans le témoignage de la guerre de libération, l'allusion à l'Histoire ; le discours idéologique. Nous mettrons le point également sur le devoir de mémoire ainsi que sur l'histoire personnelle et l'histoire collective notamment dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

Notre dernier axe de réflexion portera sur une approche comparative. Dans le troisième et dernier chapitre de la deuxième partie nous confronterons les deux versions de *L'Opium et le bâton* avec celles de *Ce que le jour doit à la nuit* en essayant de repérer des éléments intertextuels et d'analyser la représentation de l'Histoire entre le passé et le présent.

I. PREMIERE PARTIE : DU ROMAN AU FILM.

INTRODUCTION PARTIELLE :

La première partie de cette thèse se veut une partie introductive, dans laquelle nous proposons de revenir brièvement sur l'histoire du roman et du cinéma, cet art souvent lié à la littérature par « une dépendance étroite ».

L'historique du cinéma en Algérie demeure, lui aussi d'une grande importance dans la présente étude. S'arrêter au moment où la caméra et le fusil étaient au service d'une patrie et revoir la naissance des premiers films algériens et leurs conditions de réalisation nous permettrait par la suite de comprendre le contexte des films de notre corpus et de les interpréter.

Le deuxième chapitre sera consacré au rôle du générique vis-à-vis de la réception du film, nous proposerons une lecture des éléments paratextuels. Générique et paratexte assurent la programmation de la suite d'une lecture de texte ou d'un visionnement de film, quels sont les rapports qu'ils entretiennent avec les fictions narrées dans le corps des œuvres filmiques et romanesques ? Telle est la deuxième question à laquelle nous essaierons de répondre au cours de ce chapitre.

Roman et film comme corpus d'analyse nécessitent un retour aux origines des deux arts, la littérature et le cinéma, pour déterminer les rapports complexes entre ces deux systèmes sémiotiques et afin de trouver des éléments de réponses à la question suivante : Quelles sont les contraintes qui entravent le processus de migration d'un récit romanesque vers un récit filmique ?

Le cinéma et la littérature sont deux systèmes de signes indépendants chacun ayant ses propres concepts analytiques qui pourront être utilisés pour son décryptage, ou existe-t-il des codes non-spécifiques susceptibles d'apparaître dans les deux langages ? Ces questions nous amènent à la problématique liée à l'adaptation et aux soucis de fidélité et aux risques de trahison qui ont suscité de vifs débats.

I.1. Chapitre 1 : Repères historiques :

I.1.1. Qu'est-ce que le roman ?

Etant donné que notre travail porte sur deux moyens d'expression différents le roman et le film. Nous allons tenter de définir l'art cinématographique tout en faisant un bref historique de ce médium qui, comparé à la littérature, est resté longtemps un repoussoir notamment parce qu'il est un art récent et qu'il puisait énormément dans la matière littéraire.

Il serait vain cependant de s'attarder sur la définition de l'autre forme d'expression qu'est la littérature. En revanche, tout en s'appuyant sur les travaux du spécialiste français du roman Henri Coulet, nous pouvons toutefois donner une définition à ce genre littéraire et de dégager quelques traits et spécificités car il serait trop long de convoquer ici toute l'histoire de celui-ci.

Notre intention dans ce point est de le définir que pour mieux mettre en lumière les différences entre nos deux moyens d'expressions à savoir le film et le roman qui constituent la colonne vertébrale de notre travail et l'objet ultime de notre présente étude.

L'origine du mot roman remonte au XII^e siècle. Ce mot vient du latin abâtardi ou populaire qui fut appelé au IX^e siècle langue romane couramment parlée par les gaulois et les espagnols. À l'opposé du latin, en France le romanz fut alors une langue vulgaire d'où la définition du mot roman comme étant texte écrit en langue vulgaire.

De romanz vient le verbe romancier qui désigne au début du XIII^e siècle « *traduire du latin au français* », puis au début du XIV^e « *raconter en français* »⁴.

Ce genre littéraire se subdivise en plusieurs sous genres de romans : les romans policiers, historiques, autobiographiques, épistolaires etc.

En effet, depuis sa naissance et jusqu'au nouveau roman, le genre romanesque est passé par plusieurs courants littéraires qui l'ont affecté et qui ont traversé la France et l'Europe entière. Le réalisme, le picaresque, le courtois, le classicisme, et le

⁴ Curtius, Ernst Robert. (1956). *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris (France) : PUF. pp.36-42.

naturalisme, le dadaïsme et le surréalisme qu'on retrouve aussi dans le domaine du cinéma des années 20 du siècle précédent.

Les premiers romans français apparaissent alors vers le XII^e siècle, ils sont appelés *romans d'antiquité*.

« C'est pour Aliénor de Poitiers petite-fille de Guillaume IX^e d'Aquitaine le plus ancien des troubadours et pour son second mari le roi d'Angleterre Henri II Plantagenet, que furent écrits plusieurs de nos premiers romans, le Brut de Wace, le roman de Thèbes, le roman d'Eneas, les deux Tristan, les Lais de Marie de France, les romans de Gautier d'Arras, D'Aimon de de Varennes, etc. »⁵

Chrétien de Troie est connu pour être le premier romancier français bien que d'autres romans aux écrivains anonymes l'ont précédé. Vers 1165, il écrit *Le chevalier de la charrette*. Chrétien de Troie s'inspirait des premiers romans de Thèbes et d'Eneas et notamment de la chanson de geste qui dominait l'univers littéraire de l'époque. Ecrivain novateur, ses romans se caractérisaient par de nouvelles formes, et de nouveaux procédés. Malgré les similitudes avec la chanson de geste qui était un poème chanté, le roman était un poème lu, en octosyllabes suivis, et au rimes plates. La chanson de geste racontait des exploits et des événements historiques avec de nombreux acteurs alors que dans le roman, l'action est focalisée sur un seul héros.

Il faut attendre le XIII^e pour que naisse en France la prose littéraire. Le roman se libère des contraintes formelles.

« Dispensé de la transposition que le vers impose au poète et la scène au dramaturge ... Dès l'origine, son nom le sépare de l'artifice littéraire, il est la langue du peuple opposé à celle des clercs »⁶

Le roman est un récit de fiction narrative en prose, par opposition à la poésie, le roman est la langue du peuple, comme vient de l'éclairer la citation précédente, ce qui a rendu possible la naissance d'un genre libéré des règles de style et des contraintes formelles de la poésie. Cela n'exclut point l'existence des romans poétiques.

⁵ Wilmotte, Maurice. (1944). *Origines du roman en France*. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240. Paris : Boivin. S.d., ch. V, « Ovide-Roi ».

⁶ Coulet, Henri. (1967). *Le roman jusqu'à la révolution*. Paris (France) : Armand Colin. p. 7.

Il raconte une histoire ou une suite d'évènements enchaînés dans le temps ayant un début et une fin. Pour l'écrire, l'auteur doit réfléchir l'unité de son roman, aux choix des personnages, aux corrélations des faits et à une fin logique.

Le roman diffère de la nouvelle qui, elle aussi, est un récit narratif par sa longueur. Et contrairement au conte qui repose essentiellement sur la fiction, le genre romanesque est connu par sa vraisemblance. Le roman dépeint la réalité, elle constitue sa matière première. Il la représente sous forme de fiction qui se nourrit du concret et du réel. Cependant, des romans d'imagination libre ont bien existé à l'instar des romans de chevalerie du XVI^e siècle et des romans sentimentaux du XVIII^e.

« Le roman irréaliste ne fut mortellement frappé que lorsqu'un public nouveau refusa de se reconnaître dans ce qu'il avait lu jusqu'alors, et réclama des romanciers une image fidèle à la vie. Le changement se produisit au cours du XVIII^e siècle ; on pourrait dire que le roman, même s'il se défendait encore de ce nom, trouvait enfin sa vérité avec les conditions sociales qui permettaient sa perfection ; la prise de conscience esthétique de la bourgeoisie avait remis sur pied le roman qui marchait sur la tête ».⁷

Le roman mêle fiction et réalité, il s'évade des contraintes des romans idéalistes où tout était extraordinaire le personnage d'un roman est loin d'être un héros d'une épopée ou de tragédie. De nos jours, il est devenu courant de faire passer d'autres genres d'écrits pas tout à fait fictionnels tels que les récits de vie sous le genre de roman car, les lecteurs s'intéressent de plus en plus à l'œuvre de fiction qu'à une œuvre où est marquée autobiographie ou autres.

⁷ Coulet, Henri. (1967). *Op. Cit.*, p. 11.

I.1.1. Qu'est-ce que le cinéma ?

Etant donné que notre travail porte sur un corpus d'analyse constitué essentiellement de quatre œuvres appartenant à deux médiums différents. Littérature et cinéma sont donc deux moyens d'expression qui se trouvent au cœur de notre objet d'étude. Nous tenterons, alors, d'apporter une modeste réponse à la question suivante : Qu'est-ce que le cinéma ?

Du grec *Kinêma* qui signifie mouvement. Cinéma désigne communément les images en mouvement enregistrées sur un film. *Le dictionnaire du cinéma* propose la définition suivante :

« D'après cinématographe, procédé procurant l'illusion du mouvement par la projection de vues fixes à cadence élevée. Par extension, art de composer et de réaliser des films, ou bien la branche de l'industrie relative à la fabrication et à la diffusion des films »⁸.

Le cinéma est un moyen d'expression qui s'est imposé au milieu d'autres moyens comme la littérature ou le théâtre. Il demeure parmi les médiums les plus importants et les plus influents de notre époque. Nul ne peut contester que le cinéma soit une forme artistique active et puissante. Il est doté d'un pouvoir de transmettre des informations, des valeurs ; susciter des émotions ; raconter des histoires et fabriquer des imaginaires dépassant ainsi les frontières.

Connu sous le nom du septième art, ce nouveau venu regroupe toutes ses devancières. En effet le cinéma réunit non seulement, les arts de l'espace à savoir l'architecture, la peinture mais aussi les arts du rythme telle que la musique ou la danse.

Alors que le roman est le produit d'un écrivain qui, seul a écrit son texte. Le cinéma est un art pluriel. Pour qu'une œuvre filmique se réalise tout un processus de création se met en œuvre. Il part d'une idée et exige une préparation du tournage, une production, réalisation et distribution. De nombreuses personnes collaborent et participent à la réalisation d'un film des acteurs, des réalisateurs, des comédiens, des caméramans et costumiers etc...

⁸ Passek, Jean-Loup (dir) assisté de Ciment Michel. Cluny, Claude-Michel. Frouard, Jean-Pierre. (2001). *Dictionnaire du cinéma*. Paris (France) : Larousse. p.154.

Marcel martin dans son ouvrage intitulé *Le langage cinématographique ?* Reconnaît que « *la nature même du cinéma fournit bien des armes contre lui* ». En effet, L'art de spectacle ou le cinéma est selon lui : « *fragilité, futilité et facilité* ». ⁹

À sa naissance le cinéma était perçu comme étant *fragilité* à cause de sa dépendance d'une technologie complexe et notamment d'un support matériel délicat (la pellicule) et qui à travers le temps peut se dégrader, cette fragilité a causé la destruction d'innombrables œuvres qui ont été remplacées par d'autres, suite à la demande du possesseur.

Le cinéma est *futilité* car, comparé à la plupart des autres arts, il est encore jeune. Cependant il a été longtemps traité avec condescendance et considéré comme moyen de divertissement. Georges Duhamel, écrivain et poète français, s'est opposé fermement au cinéma, il le qualifie de « *divertissement d'ilotes, passetemps d'illettrés* ».

*« Le dynamisme même du cinéma nous arrache les images sur lesquelles notre songerie aimerait s'arrêter. Les plaisirs sont offerts au public sans qu'il ait besoin d'y participer autrement que par une molle et vague adhésion. Ces plaisirs se succèdent avec une rapidité fébrile, si fébrile même que le public n'a presque jamais le temps de comprendre ce qu'on lui glisse sous le nez. Tout est disposé pour que l'homme n'ait pas lieu de s'ennuyer, surtout ! Pas lieu de faire acte d'intelligence, pas lieu de discuter, de réagir, de participer d'une manière quelconque. Et cette machine terrible, compliquée d'éblouissements, de luxe, de musique, de voix humaines, cette machine d'abêtissement et de dissolution compte aujourd'hui parmi les plus étonnantes forces du monde ... Ce n'est pas un art, ce n'est pas l'art ... ».*¹⁰

Selon Duhamel le cinéma s'appuie sur la monstration et exclut toute suggestion. Il arrête l'imagination son public devient alors passif. Duhamel n'était pas le seul hostile à cette nouvelle forme d'art, Henri Montherlant quant à lui, le considérait comme : « *un des grands facteurs d'abrutissements du XX^{ème} siècle* ».

D'autres ne portent pas le même jugement sur la question. Bien au contraire, ils l'ont fortement soutenu. Lénine révolutionnaire russe, impressionné par le pouvoir

⁹ Marcel, Martin. (1992). *Le langage cinématographique*. Paris (France) : Ed du Cerf.

¹⁰ Duhamel, Georges. (1884-1966), *Scènes de la vie future* (1930).

de propagande et de conviction que peut exercer le cinéma sur son public, a déclaré :
« De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important de tous »¹¹.

« Le cinéma, - et la photo dont il est issu - sont plus qu'un amusement
ou même qu'un moyen d'éducation. Ils sont plus qu'un septième art.
Ils sont une nouvelle forme de penser et de s'exprimer ».¹²

Le cinéma est enfin *facilité* car il véhicule des idées, influence et endoctrine facilement. Il transmet des informations et nous fait vivre des expériences transmises par des histoires et des personnages auxquels nous nous attachons rapidement et facilement. « *C'est une usine de rêve* » ce pouvoir d'influence psychologique attire des puissances d'argent qui investissent des sommes colossales pour le dominer. Il devient parfois un « *instrument d'abêtissement* ». En d'autres cas, il est un moyen permettant de soutenir une cause.

Il est capital de comprendre que si le cinéma est dépendant du financement et commandé parfois par des nécessités commerciales, cela n'influence en rien sa dimension artistique. Opposer l'art du film et le commerce c'est essayer de réduire toute œuvre cinématographique à un simple commerce, Il nous semble que les considérations financières n'affaiblissent pas les talents des artistes ou les rendent moins créatifs. De nos jours, aucun art n'est libre des contraintes économiques et du commerce, il en va de même pour l'industrie du cinéma et pour les films.

¹¹ L. Budjak, éd., *Istorija otečestvennogo kino* [Histoire du cinéma national], M. : Progress-Tradicija, 2005, p. 49.

¹² Freinet, Célestin. (1961). *Le cinéma nouveau moyen d'expression*. Rencontres internationales du film pour la jeunesse du 11 au 18 à Cannes. p.22.

I.1.2. Histoire et évolution du cinéma :

Pour aborder le cinéma, un indispensable recul historique s'impose. En effet, nous allons mêler harmonieusement art et Histoire pour revoir l'évolution chronologique de l'industrie cinématographique.

Le début de l'image en mouvement :

« On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus »¹³.

Le cinéma est né du désir de la reproduction du réel. Depuis la création de la photographie « écriture de la lumière » en 1827, industriels et inventeurs cherchaient la reproduction du réel. À cette époque et depuis la renaissance, l'art s'est donné pour fin l'imitation du réel.

Les professionnels de la photographie attirés par la saisie mécanique d'une image du monde cherchaient inlassablement à compléter ces images fixes en lui attribuant un mouvement.

Il faut attendre la fin du siècle pour que leur rêve se réalise avec *La sortie des usines Lumières* qui marque l'invention du cinéma en mettant en scène des ouvriers et des ouvrières sortant d'un atelier. Il s'agit du premier film tourné en 1894 et projeté au public pour la première fois à Paris le 22 mars 1895 par Louis Lumière (1865-1948) et Auguste Lumière (1862-1954) fils d'un producteur industriel de plaques photographiques. En 1895, ils réussissent à mettre au point un appareil baptisé le Cinématographe, mot grec qui signifie l'écriture du mouvement. Inspirés des inventions de leurs prédécesseurs et notamment du kinétographe et du kinétoscope de Laurie Dickson le premier à introduire le mot *film* qui signifie *pellicule*. Les frères Lumières synthétisent ces travaux et réalisent un appareil qui filme et projette des images en mouvement sur un écran blanc.

En effet grâce au cinématographe appareil pratique muni d'une pellicule et qui sert à prendre des vues photographiques animées et à les projeter, les frères Lumières enregistraient des scènes qui duraient environ 45 à 50 secondes et les

¹³ Le Radical, 30 décembre 1895.

projetaient avec le même appareil. Parmi leurs films s'inscrivent *Le Repas de bébé*, et *Fêtes du couronnement de S.M. le Tsar Nicolas II*.

Tandis que les scènes filmées par Edison et Dickson se déroulaient dans des *Black Maria* : le premier studio de l'histoire du cinéma éclairé par la lumière du soleil, les bandes tournées par les frères Lumières sont connues pour être filmées en plein air « *c'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif* »¹⁴ comme le film intitulé *Le jardinier* connu sous le nom de *L'Arroseur arrosé*, une fiction comique qui se déroule dans un jardin.

Georges Méliès (1861-1938) dessinateur et directeur d'un théâtre, quant à lui, est le premier réalisateur de films de l'Histoire. En 1896 Méliès ouvre des studios cinématographiques dans lesquels sortent de centaines de films qui s'étalaient sur 2 à 10 minutes. Au-delà de la représentation du réel par la fiction, avec *Voyage dans la lune* (1902) film de science-fiction, Méliès marque l'histoire du cinéma. Il est le précurseur de l'art cinématographique car il a été le premier à raconter des histoires avec des acteurs et il a fait appel à des techniques du monde des illusions pour réaliser ce film véritable œuvre d'art.

De nos jours, peu de films datant de cette époque sont conservés vu la réutilisation des pellicules dans le tournage d'autres films.

La transition du cinéma muet au parlant :

À sa naissance le cinéma était muet. Le public admirateur fut, d'abord, impressionné par le mouvement qui est le caractère le plus important de l'image filmique. Ensuite, par l'arrivée du son qui est essentiel et joue un rôle décisif dans la restitution exacte et la reproduction objective du réel.

Avant, pour exprimer leurs émotions, les artistes faisaient appel à la gestuelle et aux mimiques ainsi qu'aux jeux d'expression de leurs visages.

L'arrivée du cinéma parlant en 1936 a suscité la disparition de nombreux artistes. Le nouveau venu qui est la voix, elle transforme le cinéma comme art à vocation internationale en médium spécifique à une langue. Les intonations de la voix comptent autant que les gestes. Si des amateurs et passionnés de ce nouveau médium

¹⁴ La poste, 30 décembre 1895.

tentent de le révolutionner en lui apportant une voix simultanée, d'autres se sont opposés à cause de l'enjeu linguistique et du temps considérable que demande un film sonore. Des réalisateurs étaient alors, réticents à adopter le parlant à l'instar de Charles Chaplin Eisenstein et René Clair.

En effet, dès sa naissance le cinéma associe son et image d'ailleurs, Thomas Edison déclare avant l'invention du cinématographe que :

*« Au cours de l'année 1887, l'idée m'est venue qu'il était possible d'inventer une machine qui apporterait à l'œil ce que le phonographe a apporté à l'oreille et qu'une combinaison des deux éléments, le mouvement et le son, pouvait être reproduite simultanément ».*¹⁵

Edison dès le début de l'aventure cinématographique rêvait alors d'allier son et image par l'utilisation du phonographe ou du phonokinétoscope. D'autres ont inventé un Chronophone qui est un disque de cire sur lequel on enregistrerait des sons. Mais tous ces appareils avaient pour défaut le dérèglement fréquent du synchronisme.

Tout de même, la musique et le bruitage accompagnaient les images en mouvement à l'époque des frères Lumières. Ces sons se reproduisaient en direct de la salle de projection en faisant appel à des artistes qui jouaient au pied de la scène au piano ou au violon, à des bonimenteurs chargés de lire les intertitres appelés *cartons* et de commenter les scènes en changeant de voix selon les personnages. Et en mettant en œuvre des techniques nécessitant des accessoires comme par exemple une tôle de fer pour reproduire le son d'un orage, ou encore des grelots pour les calèches. Avec la pellicule des films, des guides étaient livrés afin de prévoir du matériel et faciliter la mise en œuvre de ces accessoires rudimentaires et dispositifs pour assurer une projection visuelle et une projection sonore.

*« Pour « L'arrivée du train en gare »¹⁶, le trucage était très répandu : avec une espèce de vélo, l'employé pédalait, il y avait des lames de bois, comme dans les moulins à eau, qui venaient taper le parquet ; ça donnait le bruit du train en route. »*¹⁷

¹⁵ Thomas Alva Edison. Preface, in History of the kinétograph, Kinétoscope and Kinetophone, de W.K.L. Dickson et A. Dickson, 1895.

¹⁶ Film réalisé par les frères Lumière sorti en 1896.

¹⁷ Souvenirs d'Alfred Bonamy, Martin Barnier, Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914.

Ainsi, nous pouvons dire que le cinéma muet a toujours été sonore mais c'est le son synchrone indissociable de l'image qui constitue la réelle innovation technique dans l'industrie cinématographique des années trente.

L'arrivée du graveur de disque appelé vitaphone développé par Western Electric en collaboration avec Bell Téléphone en 1924 a révolutionné le monde cinématographique. En 1926, les frères Warner produisent *Don Juan* un film qui dure environ 3 heures et qui associe un son synchrone aux images. 1927 quant à elle est la date officielle du premier film muet avec des séquences sonores *Le chanteur de Jazz* d'Alan Crosland. Grâce au vitaphone muni d'une tourne disque et d'un projecteur les sons sont enregistrés et diffusés à l'aide des amplificateurs et haut-parleurs dans les salles de projection.

Pour renouveler ses procédés, le cinéma continue son évolution sur le plan générique : on distinguait déjà des films d'animation, d'aventure, des comédies et des films western ainsi que sur le plan technique. En 1932, apparaissent les premiers films en couleur mis au point par l'entreprise Technicolor. Ces films ont été lancés par Walt Disney qui a détenu l'exclusivité pendant cinq ans. Le premier film fut un dessin animé intitulé *Des arbres et de fleurs*.

Malgré l'apparition de ce nouveau procédé, nombreux étaient les réalisateurs qui ont poursuivi volontairement la production des films en noir et blanc jugés à l'époque plus réalistes.

Le cinéma des années 1940 est connu pour être dominé par l'industrie hollywoodienne. Qui a connu son âge d'or durant la décennie 1930-1940, avec une qualité technique irréprochable.

Suite au Cinéma classique : une époque qui s'étend à partir des années trente jusqu'aux années soixante. L'avènement de la télévision pendant les années 1950 était un moyen qui permettait au public de voir des séquences audiovisuelles des téléfilms et de recevoir la réception sans déplacement en salle de cinéma, cependant, la fréquentation des salles de cinéma n'a pas été influencée par cette invention. La télévision a contribué au développement du cinéma.

Après cette période, les innovations et progrès technique s'accélérent. En effet, le progrès technique incontestable dans l'histoire du cinéma est la métamorphose

du cinéma d'une technologie à une autre avec la projection du premier film du cinéma numérique à Paris en 2000. Les projecteurs à bobines des films argentiques dans les salles de cinéma laissent leur place à un cinéma numérique. Ce procédé s'est déployé rapidement dans le monde entier vu que le film peut être distribué via support physique ou à travers les réseaux de communication.

Pendant les années 2000 le monde a connu le renouvellement du cinéma en relief ou appelé 3D. Une technologie ancienne utilisée en photographie à partir de l'année 1895 grâce à un appareil l'anaglyphe et des lunettes anaglyphes. Le spectateur porte des lunettes polarisées afin de recevoir la sensation. Le grand succès du cinéma en 3 dimensions était avec la sortie du film Avatar en 2009.

De nos jours, le cinéma fait partie de notre vie. Les films s'emportent dans des ordinateurs des smartphones et des tablettes, avec un simple clic des films apparaissent.

I.1.3. L'adaptation :

L'adaptation est définie par le dictionnaire du cinéma comme étant « *Transposition pour un film d'une œuvre conçue dans un but différent* »¹⁸. Michel Serceau la définit ainsi : « *Traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou le rajeunissement* »¹⁹.

Lorsqu'on s'interroge sur l'adaptation, on se rend compte que le mot est apparu bien avant la naissance du cinéma. *Adaptation* est un terme qui a été utilisé pour la première fois en 1539 dans la langue française pour désigner l'ensemble des opérations complexes mises en œuvre pour la transposition d'une œuvre romanesque vers la scène théâtrale. Très vite, ce mot a été adopté par les spécialistes du cinéma pour désigner le transfert de l'écrit (du roman), plus précisément à l'écran (au cinéma).

De ce fait, nous explorons ici le rôle qu'a joué le roman dans la naissance d'un nouveau langage qu'est le cinéma et qui tout au long de son histoire, cet art, a été confronté à la littérature. Une chronologie succincte pour remonter l'histoire de l'adaptation cinématographique serait probablement utile.

Depuis sa naissance, le cinéma ne cesse d'établir des rapports très importants avec la littérature. Malgré « *la méfiance légendaire du cinéma à l'égard de toutes les formes de littérature* »²⁰, puiser dans la matière littéraire est une pratique qui s'est imposée au début de l'histoire du cinéma et devient de plus en plus fréquente. Les œuvres cinématographiques empruntées à la littérature deviennent de plus en plus nombreuses.

En 1908, Paul Laffitte monte sa société *Le Film d'Art* dans le but d'adapter à l'écran des scènes théâtrales ou des romans très connus. Le cinéma s'approprie, alors, des œuvres romanesques qui ont suscité des succès mondiaux. Tirer des intrigues et scénarios à partir des romans célèbres, et dont le titre seulement garantit le succès du film et incite à aller le voir, devient une véritable stratégie de la production cinématographique pour élargir le public du cinéma.

¹⁸ Passek, Jean-Loup (dir) assisté de Ciment, Michel. Cluny, Claude-Michel. Frouard, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p.5.

¹⁹ Serceau, Michel. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège (France) : Editions du Cefal. p.13.

²⁰ S. Labarthe, André. (1960). *Essai sur le Jeune Cinéma Français*. Paris (France) : Le Terrain Vague. p. 32.

D'ailleurs, *Le voyage dans la lune* (1902), le court métrage de Méliès doit son succès à l'univers fantastique de Jules Verne, *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell, *Les misérables* de Victor Hugo, *Le rouge et le noir* de Stendal ou *Madame Bovary* de Gustave Flaubert ont fait eux aussi l'objet de plusieurs adaptations avec un succès planétaire. Une grande partie des succès des films hollywoodiens aussi est dû à l'adaptation des sagas littéraires.

Cependant, comme pour le cinéma, dénigré à sa naissance et qui a fini par se faire une place parmi les autres arts. Pour l'adaptation, les réactions ressurgies n'ont pas été les mêmes pour tous les critiques et théoriciens. La pratique de l'adaptation a suscité autant de grands débats au cœur des années vingt. Le cinéma soit un art récent, c'est aussi un art qui puise dans la littérature à laquelle il éprouve, selon certains théoriciens, « *un complexe d'infériorité* » et laisse apercevoir une panne d'imagination chez les scénaristes. Des experts de la littérature ont été hostiles face à la pratique de l'adaptation. L'idée a été carrément rejetée et repoussée, jugeant le statut du film adapté inférieur à celui du texte original.

D'autres, par contre, se sont prononcés en faveur de la pratique, notamment à la fin des années quarante, à l'instar de Marcel Pagnol, Louis de Luc et Jean Cocteau. Parmi les militants de l'adaptation nous pouvons citer également André Bazin qui a proclamé l'autonomisation de l'œuvre adaptée.

Reconnaitre le cinéma comme septième art à part entière, fait que les œuvres qui proviennent de ce support, œuvres adaptées incluses, soient toutes autonomes et peuvent être considérées comme de véritables créations. Selon Bazin, toute œuvre nécessite « *un génie-créateur* », chaque œuvre doit être singulière et autonome.

« Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma »²¹.

²¹ Bazin, André. (juin 1951). « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du Cinéma*. N° 3. Repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris, Éditions du Cerf, collection 7ème Art, 1959, 1983. p. 107-127).p.126.

Jacques Feyder appelle ce phénomène d'emprunts à la littérature plutôt « *transposition visuelle* » et non adaptation, qui serait pour lui, terme dévalorisant le cinéma. Ce dernier se trouve placé au rang des serviteurs de la littérature alors que c'est un art autonome doté de ses propres spécificités esthétiques. « *L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo* »²².

²² Astruc, Alexandre. *L'Écran Français*. (30 mars 1948) : « *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la camérastylo* », repris dans « Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo », *Écrits (1942-1984)*. Paris (France). L'Archipel. 1992, p. 327.

I.1.3.1. L'adaptation entre fidélité et trahison :

Lorsque nous nous intéressons à une œuvre cinématographique adaptée ainsi qu'à l'œuvre source dont elle est issue, nous sommes invités à mener, impérativement, une analyse comparative. Une question traditionnelle se pose à nous, elle tourne principalement au tour des dichotomies suivantes : autonomie / dépendance et fidélité / trahison.

Nombreuses sont les recherches et les études qui limitent l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires à la question de fidélité et trahison. L'adaptation est-elle réécriture ? Interprétation ou transposition fidèle de l'œuvre source ?

Depuis les années cinquante, la question est abordée de différentes manières et différents points de vue par les théoriciens. Littérature et cinéma sont deux langages différents et chacun a ses critères esthétiques spécifiques. Le film repose sur l'image et le son, alors que, le roman lui s'appuie sur les mots. Alain Garcia dans son ouvrage qui se fonde sur une étude des concepts théoriques et de techniques scénaristiques, distingue trois différents types d'adaptations : libre, fidèle, et la transposition.

Adaptation fidèle, le scénariste contrairement à l'adaptation libre se contente de respecter le texte original et de l'illustrer. Cependant, ce type d'adaptation demeure difficile à réaliser voire impossible, vu qu'il s'agit de deux systèmes d'expression totalement différents. Le livre est irréductible, adapter un roman de 400 pages en quelques séquences de films est une tâche contraignante, un film de deux ou trois heures au maximum ne peut pas reconstituer l'histoire avec tous les détails et telle qu'elle est racontée dans un roman. Ces contraintes sont aussi imposées par le support filmique qui exige l'intervention de plusieurs techniques et spécialistes. De ce fait, un film obéit à des conditions et des facteurs, économiques à titre d'exemple, déterminant son succès ou son échec. Tout cela entraîne une inévitable altération de substance.

En effet, les tenants de la fidélité et notamment les auteurs des œuvres littéraires qui servent comme point de départ d'un scénario se trouvent parfois insatisfaits.

« Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire. Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film. Bon ou

mauvais, sublime ou exécration, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours
».²³

Gustave Flaubert, à son époque, refusait les illustrations. La peinture selon lui, fixait les objets et limitait l'imagination :

« Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est déjà fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. »²⁴

De ce fait, la version du média abouti n'est appréciée ni des romanciers ni du public, chacun ayant sa propre lecture, son interprétation propre et son imagination spécifique. Il n'en demeure pas que des œuvres complexes s'avèrent impossible à adapter car elles reposent sur la suggestion linguistique tandis que le film repose sur des images animées²⁵.

Adaptation libre, souvent associé au terme trahison, ce type d'adaptation exclut tout rapport de dépendance au texte source qui se trouve *trahit*. Le scénariste modifie l'œuvre cette citation empruntée à Marcel Proust résume l'adaptation libre : « *Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même* »²⁶. Le scénariste et réalisateur, certes, adaptent une œuvre mais tout en proposant leur vision et interprétation.

« 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 »²⁷

²³ Duras, Marguerite. (1977). *Le Camion*. Paris (France) : Minuit. p. 75.

²⁴ Flaubert, Gustave à Ernest Duplan, 12 juin 1862, Corr. III, p. 221-222.

²⁵ Cas des romans policiers de San Antonio (Frédéric Dard) dont le succès de librairie a suscité maintes tentatives, toutes vouées à l'échec.

²⁶ Proust, Marcel. (1927). *Le temps retrouvé*, tome 2. Paris (France) : Gallimard, p.70.

²⁷ Clerc, Jean-Marie. Carcaud-Marcaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris (France) : Klincksieck. p. 93.

La transposition est un type d'adaptation qui a pour trait dominant la mise en valeur des deux arts et des deux œuvres. Garder le fond du roman, le cadre, l'époque et les personnages tout en essayant de recréer l'œuvre de la réécrire en apportant des modifications.

Pour Etienne Fuzillier qui luttait pour la valorisation de l'adaptation, *Fidélité* est synonyme de la suprématie de la littérature par rapport au cinéma. Pour les détracteurs de l'adaptation cinématographique, le cinéma est considéré comme médium dépendant de la littérature et non pas comme art. La fidélité à l'œuvre littéraire était alors, une preuve qui appuie leurs idées et témoigne de la dépendance du cinéma à la littérature.

Selon d'autres spécialistes, ce dernier est capable de créer ses propres œuvres sans se référer à la littérature et se mettre en contact avec elle :

*« Qu'est-ce que ce postulat du respect, écrit Michel Mourlet, sur quoi est-il fondé, sinon sur la hiérarchie que nous récusons et où le cinéma se voit subordonné à la littérature, Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises adaptations, il n'y a que du bon ou du mauvais cinéma ».*²⁸

Entre les tenants de l'autonomie du cinéma et sa créativité et les tenants de la fidélité le problème est loin d'être résolu.

En effet, le cinéma est un langage ayant ses propres lexiques et grammaires, les œuvres filmiques s'inscrivent dans des courants, des tendances, des écoles et des spécificités esthétiques. Les scénaristes dans leur mission d'adaptation de l'écrit à l'écran, sont invités certainement à trouver des équivalences mais surtout à recréer l'œuvre adaptée. Bazin ne voit pas la fidélité comme synonyme de dépendance et de négativité, bien au contraire vu que chaque art a son propre langage : *« les différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance »*²⁹.

Le résultat attendu d'une adaptation n'est pas une copie de l'œuvre. Car si certains scénaristes procèdent à la transposition fidèle et au respect à la lettre de ce qui

²⁸ Serceau, Michel. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, Théories et lectures*. Liège (Belgique) : Edition du Cefal, p.28.

²⁹ Bazin, André. (1987). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris (France) : Editions du Cerf. p. 95.

est racontée dans une œuvre romanesque en tentent de trouver des équivalences, d'autres, par contre, empruntent l'intrigue uniquement.

De nos jours, la pratique de l'adaptation est de plus en plus séduisante. Nous assistons à l'adaptation des best-sellers de la littérature qui selon certains scénaristes et industriels du cinéma assurera le succès et la qualité du film. Les liens réciproques entre les arts se multiplient.

Le nombre des auto-adaptations augmentent aussi, un roman et sa version filmique peuvent émaner du même auteur qui parie sur le roman comme sur le film. Nous comptons à titre d'exemple David Foerks un jeune scénariste, musicien et romancier français qui publie en 2009, *La délicatesse* porté à l'écran par le même auteur en 2011. Suite au succès de sa première adaptation, il publie *Les souvenirs* en 2011 qu'il coadapte en 2015 avec Jean-Paul Rouve.

I.1.4. Cinéma d'Algérie, repères historiques :

Souvent considéré comme natif de la colonisation, le cinéma algérien soit né officiellement avant l'indépendance avec les films documentaires. Ses origines remontent aux années de la guerre de libération. L'année 1956 a constitué un tournant décisif dans le cinéma algérien avec la création du Groupe Farid à la ville de Tebessa dont les fondateurs étaient : Djamel Chanderli, Ali Djenaoui, Ahmed Rachedi, Mohamed Lakhdar Hamina ainsi que René Vautier et Pierre Clément, deux français, ayant joué un rôle crucial dans la formation des techniciens. D'ailleurs, le groupe portait le nom de Farid qui était le pseudonyme de Vautier (l'ami de la révolution). Le gouvernement provisoire de la république algérienne a trouvé dans cette unité de tournage et dans le cinéma un véritable atout de résistance et de lutte pour la libération.

I.1.4.1. Cinéma : arme de combat :

« La caméra est un collecteur infatigable d'images armées et le projecteur, un fusil qui peut tirer 24 images à la seconde »³⁰

Retracer la trajectoire du cinéma algérien nécessite de passer inévitablement par les militants de la caméra qui ont servi la cause nationale en offrant des images véhiculant des informations sur la réalité de l'époque faisant du cinéma un outil de combat.

En effet, dès le 1^{er} novembre 1954 l'un des objectifs de la politique extérieure du Front libéral national était d'internationaliser la cause algérienne. Suite au congrès de la Soummam, en août 1956, la question de l'internationalisation devient une priorité. *« La révolution algérienne a très largement mis à profit l'audiovisuel comme complément de la lutte armée. L'image a depuis 1956, joué un rôle déterminant dans l'effort de médiatisation du conflit »³¹*. Une quête de documents, de photographies, des reportages et d'images filmées a été lancée afin de lever le voile sur la vérité de la colonisation et du combat du peuple pour la dignité et la liberté et contre l'oppression. Pour intensifier les efforts sur le plan médiatique le FLN a misé sur une élite qui assuré la réussite de la mission et maîtrisé la diplomatie médiatique.

³⁰ Homi Bhabha K. (1994). *The commitment to Theory in The Location of Culture*. London (Royaume-Uni) : Routledge.

³¹ Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Cinéma et guerre de libération*. Alger (Algérie) : Chihab. p. 88.

L'un des précurseurs du cinéma « arme du combat » est Djamel Chanderli, cameraman, photographe et cinéaste. Il est le réalisateur de *Les plongeurs du désert* en collaboration avec Tahar Hannache³², ainsi que du film intitulé *Djazairouna* (1959), mettant en scène des bombardements au Napalm au Constantinois. Comme nous l'avons dit plus haut, en 1956 Chanderli muni de sa caméra, il rejoint le service du cinéma et de photographie installé initialement en territoire algérien ensuite, déplacé par l'ALN en Tunisie. Le cinéaste œuvre avec les fondateurs du groupe Farid pour donner à la lutte armée une dimension internationale.

Dès lors, les reportages et documentaires réalisés par la cellule ont fait de grands échos. Ainsi ils ont constitué avec la presse écrite et la radio une source d'information et de propagande. La vérité, s'est donc, répandue partout dans le monde et la société internationale va enfin pouvoir soutenir la cause algérienne.

Attardons-nous un peu sur René Vautier qui est lui aussi, l'un des premiers cinéaste-militants ayant travaillé pour l'Algérie. Il est le réalisateur d'*Une nation l'Algérie* un plaidoyer en faveur de la libération qui montre la politique des « enfumades », il est également le réalisateur de *Les infirmiers de l'ALN* qui selon Vautier « est un petit reportage noir et blanc réalisé en 1957 par cette école cinéma de la wilaya I et qui fut diffusé –à ma connaissance- par les télévisions socialistes- en particulier par la télévision d'Allemagne démocratique »³³. Il est aussi le réalisateur du film *l'Algérie en flammes* en 1957 et *Sakiet Sidi Youcef* en février 1958. À propos du tournage de ce dernier, il témoigne :

« J'avais été blessé, on me ramenait sur Tunis et on a vu les avions qui allaient bombarder Sakiet Sidi Youcef (...) j'étais tout seul comme journaliste, photographe et reporter et j'ai filmé en pleurant comme un veau derrière la caméra(...) qu'est-ce que je vais faire de ces images ? Il fallait les montrer, ne serait-ce-que pour mes gosses à moi, pour leur montrer ce que c'est qu'une guerre »³⁴.

³² De son vrai nom Tahar Benelhannache né à Constantine en 1898. Photographe, acteur, producteur de la première boîte de production en Algérie portant le nom de TAHA films et réalisateur du premier film algérien « Aux portes du Sahara » 1938.

³³ Bedjaoui, Ahmed. Hommage au Moudjahid et réalisateur René Vautier. Maison de la culture Mouloud Mammeri (1928-2015). Consulté le 12/04/2017 sur : <http://www.mcmto.dz/article.php?post=679>

³⁴ Pilloso, Raphael. (2004). *Algérie, d'autres regards* [film]. Artefilm, Cityzen Télévision, Cityzen Télévision.

Quant à Pierre Clément, il est le réalisateur de *l'ALN au combat* et de *Réfugiés Algériens*, deux films datant de la guerre d'indépendance. Suite aux bombardements de Sakiet Sidi Youcef qui ont été le tournant décisif dans le parcours professionnel de ce cinéaste. Pierre Clément a pris une conscience politique et depuis, il s'est mis dans le rang de l'ALN. L'auteur a été par la suite, torturé puis emprisonné.

Pour Ahmed Rachedi, qui nous concerne au premier chef ici, était au même titre que Mohamed Lakhdar Hammina un jeune apprenti cinéaste au sein de la cellule cinématographique de l'ALN durant la guerre de l'indépendance. Tous ces cinéastes algériens et français, figures du cinéma anticoloniale, et que Ahmed Bedjaoui qualifie de « *Cinéastes de la liberté* »³⁵, ont mené un véritable combat documentaire en offrant leurs services à l'ALN.

En Algérie, comme en France, toutes ces productions cinématographiques ont été soumises à une censure officielle, leur distribution était alors strictement interdite. C'est grâce au soutien des pays de l'est qu'elles ont acquis une audience internationale.

³⁵ Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Op. cit.*, p. 47.

I.1.4.2. Le cinéma colonial : quelles thématiques ?

Tout autant que la littérature et la photographie, le cinéma a joué un rôle dans la fabrication d'un imaginaire collectif. Depuis ses débuts, le cinéma colonial n'a jamais interprété la vérité de la société algérienne. Dès les premières images tournées en Algérie, le cinéma s'est penché sur une représentation superficielle exotique et déformée de l'Algérie et de son peuple. « *C'est un cinéma exotique et d'évasion dans le sens le plus primitif et lamentablement innocent du terme, exactement à l'image de la littérature feuilletonesque de l'époque* »³⁶.

Le regard de l'autre est un élément que nous ne pouvons pas détourner lorsqu'on évoque l'Histoire de l'Algérie pendant la colonisation française. Le centenaire de la colonisation française a été le symbole de la gloire de la France. En 1931, elle célèbre cet événement à Paris où elle expose des *zoos humains*. Il s'agit d'un phénomène qui s'est répandu en Amérique et en France à partir du milieu du XIX^e siècle où l'Homme et les animaux étaient exhibés côte à côte dans des zoos ouverts à un public occidentale en quête d'exotisme et fasciné par « la sauvagerie ». Ces expositions raciales ont nourri un imaginaire raciste qui repose sur l'infériorisation de l'Autre et la supériorité des occidentaux.

Cependant, les documents écrits, les affiches tous comme les représentations iconiques sonores montraient l'indigène comme un être barbare, primitif, illettré et paresseux. Maïssa Bey dans son roman *Pierre Sang Papier ou Cendre* nous apprend que cet indigène avait le même statut qu'une maladie : « *Madame la France peut s'installer enfin sur ses possessions. Malgré la fièvre et les Arabes* »³⁷. Les films suivants témoignent de cette vision réductrice de l'autochtone : *Tartarin de Tarascon* est réalisé par Raymond Bernard en 1934, mettant en scène un bourgeois s'aventurant sur les terres de l'Algérie pour chasser les fauves ; *Le musulman rigolo* un court métrage de Georges Méliès 1897 ; *Pépé le Moko*, tourné à la Casbah d'Alger, signé par Julien Duvivier. La femme indigène, quant à elle, était chosifiée. Elle figurait dans les films coloniaux soit comme danseuse ou prostituée. *Sidi Bel-Abbes*, film sorti en 1958, atteste de cette représentation de la femme algérienne au statut complètement dévalorisé. Ce film

³⁶ Megherbi, Abdelghani. (1982). *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*. Alger (Algérie) : SNED. p. 66.

³⁷ Bey, Maïssa. (2008). *Pierre Sang Papier ou Cendre*. La Tour-d'Aigues (France) : Edition de L'Aube. p.59.

dresse le tableau d'un médecin engagé dans la légion. À son arrivée en Algérie, il embauche une servante indigène qui devient par la suite sa maîtresse.

Il convient de noter ici que l'indigène était, dans ces films, symbole de sauvagerie et de barbarie. Un être aux attitudes primitives, aux rites bizarres que la France est venue pour le rendre civilisé, « *Du côté des français « l'indigène » apparaissait comme un être muet, évoluant dans des décors et des situations « exotiques »*³⁸. À contrario, l'europpéen était toujours acteur et supérieur par rapport à l'autochtone.

En effet, le cinéma colonial était attiré par « *l'arabe fantastique* » et par les espaces immenses le désert et le Sahara qui constituaient un décor de rêve pour les occidentaux. C'est un cinéma éminemment exotique qui se développe dans les années trente. Franz Toussaint réalise *Inch'allah* dans le désert Algérien en 1922. En 1921, Jacques Feyder met en scène *l'Atlantide* inspiré d'un roman, le tournage s'est déroulé dans la région de Touggert. Ce cinéma colonial a exercé une influence sur la conduite humaine et sur la construction d'un imaginaire sur l'Autre, il a suscité une flambée de la xénophobie.

«Les dunes, les tempêtes de sable, le minaret, la femme voilée, le caïd aux yeux sanguinaires, la femme blanche prisonnière du harem et Antinéa avant Pépé le Moko, furent trop longtemps de solides et rentables références à un cinéma accommodé aux goûts du jour, donnant naissance à de nombreuses productions que l'on ne regarde plus maintenant, lors de rétrospectives, qu'avec un sentiment de gêne». (Pierre Boulanger).

Les films documentaires et de fiction de l'aventure coloniale pesaient sur les consciences que ce soient les images officielles de l'armée française ayant pour objectif la propagande ou les autres productions exaltant de la suprématie des colonisateurs.

Enfin, les productions cinématographiques coloniales visaient la justification du mensonge de *la mission civilisatrice*. Ce choix d'adopter un regard pesant et oppressant du colon vers l'indigène, pose des questions aujourd'hui sur le cinéma colonial et ses flagrantes erreurs à fabriquer des opinions publiques raciales et tronquer des épisodes de l'Histoire et de les faire sombrer dans l'amnésie.

³⁸ Stora, Benjamin. (2004). *Imaginaires de guerre. Algérie-Vietnam en France et aux Etats Unis*. Paris (France) : Edition La découverte, poche.

I.1.4.3. Le cinéma d'Algérie au lendemain de l'indépendance :

« Le problème que nous avons à résoudre dans cette Algérie maintenant indépendante, mais laissée exsangue par près de huit ans de guerre, était nouveau pour moi, écrit le cinéaste dans Caméra citoyenne : à quoi doit servir le cinéma dans un pays qui mobilise ses forces pour se retrouver et sortir du sous-développement, panser ses plaies, exister en tant qu'entité indépendante ? Le cinéma est-il une priorité ? Ou bien apparaît-il comme un superflu, comme une distraction qui pourra être envisagée lorsque l'on aura répondu aux exigences les plus criantes ? »³⁹

À l'aube de l'indépendance, l'indigène est désormais libéré il n'est plus l'illettré, le muet mais un être libre et pensif. Il va traiter sa propre histoire, son combat pour la liberté et sa lutte pour l'indépendance. Durant cette époque, le cinéma cherchait à devenir nationalisé vue son importance à influencer le public et à véhiculer des idéologies. Il va être soumis à des lois afin de conserver l'identité nationale. Benjamin Stora nous apprend de son côté :

« Le cinéma algérien témoigne d'abord d'une volonté d'existence de l'Etat-nation. Les nouvelles images correspondent au désir d'affirmation d'une identité nouvelle. Elles se déploient d'abord dans le registre de la propagande, puis, progressivement, dévoilent des « sujets » de société »⁴⁰.

En effet, conscient du rôle que peut jouer le septième art dans la conscience et l'opinion publique, le gouvernement algérien, malgré les contraintes économiques, a mis à la disposition du public plus de 400 salles de spectacle et a entrepris plusieurs mesures : La création de l'organisation de la RTA (Radio et Télévision Algérienne) qui met à la disposition des cinéastes des infrastructures. On assiste également à la création du centre audio-visuel CAV en 1962. Dirigé par Rachedi et René Vautier, le centre a donné naissance au film *Peuple en marche* retraçant la guerre de l'Algérie et de son indépendance. Par la suite, une société de production privée, l'unique à son époque, Casbah Films a vu le jour. En janvier 1963, le gouvernement crée l'Office des actualités algériennes (OAA) financièrement indépendant, il était chargé de la

³⁹ Vautier, René. (1998). *Caméra citoyenne : Mémoires*. Rennes (France) : Apogée. p. 175.

⁴⁰ Stora, Benjamin. (2012/2). Le cinéma Algérien entre deux guerres. *Confluences Méditerranée*. N°81. p. 181.

diffusion des documentaires éducatifs avant la projection des films programmés en salles de cinéma.

Le centre national du cinéma algérien CNCA crée le 08 juin 1964, l'Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique ONCIC chargé de la réglementation et de la promotion de l'activité cinématographique ainsi que de la production, de la distribution des œuvres filmiques algériennes mais aussi de l'importation et de la diffusion des films provenant des autres pays.

La création de la cinémathèque algérienne date de juin 1964. Elle est connue pour avoir été la plus importante salle de répertoire en Afrique et en monde arabe. Elle disposait à l'époque d'environ 5000 films nationaux et internationaux.

Libérée du joug colonial, la première génération des films algériens après l'indépendance devaient répondre à des choix culturels et politiques dictés par l'état. La production cinématographique algérienne au lendemain de l'indépendance se caractérisait par sa fidélité à un thème unique qui est la guerre de libération. Il convient, ainsi, de revisiter succinctement quelques films tournés à partir de l'année 1965 :

Le premier long métrage algérien s'intitulait *Une si jeune paix* sorti en 1965, de Jacques Charby cinéaste français qui soutenait la cause algérienne. Ce film mettait en scène les enfants des martyres ayant du mal à oublier le passé. *Une si jeune paix* a été couronné du premier prix des Jeunes Cinémas au Festival de Moscou en 1965 ; *L'Aube des damnés* inspiré des *Damnés de la Terre* de Franz Fanon, mettant en scène le cri des peuples du Tiers Monde condamnés à la misère, l'oppression et l'esclavage. Avec ce film, Ahmed Rachedi représente l'Algérie au Festival de *Leipzig*. On peut encore citer l'un des chefs-d'œuvre du cinéma national *La nuit a peur du soleil* un long métrage signé par Mustaphaa Badie en 1965, dans lequel il revient sur les facteurs du déclenchement de la révolution algérienne ainsi que les années de guerre. Deux ans plus tard, Lakhdar Hammina signe en 1967 *Le Vent des Aurès* un film dramatique qui remporte le prix de la première œuvre au festival de Cannes. Une autre œuvre filmique s'inscrit dans cette ère de l'indépendance qui est *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo produit par la société privée Casbah Films. A propos de ce film Guy Austin déclare : « Le *traumatisme national* trouve son grand début avec la bataille

d'Alger »⁴¹. Ce film exaltant la lutte d'un peuple a fait des échos et a suscité des polémiques lors du festival de Venise en 1966 où il a mérité l'Ours d'or et incité la délégation française à se retirer de la salle.

Loin d'être des films de divertissements, les premiers films algériens éprouvent un devoir de mémoire, ils représentent tous le passé proche ayant pour unique objet le témoignage. À l'exception de *Hassen Terro* sorti en salle en 1969, par le biais de la dérision, le réalisateur Mohammed Lakhdar Hammina désamorce les tensions et aborde la guerre sous le filtre de la comédie. Ce film, interprété par Rouiched, a connu un grand succès au milieu du public de l'époque.

Grâce à ces productions, le cinéma algérien de l'époque s'annonce ambitieux et les années à venir semblent prometteuses. En effet, durant la décennie (1970-1980), le cinéma algérien a connu sa gloire. Le début était avec *L'Opium et le bâton* et les succès se sont multipliés avec le long métrage d'Amar Laskri, *Patrouille à l'est* réalisé en 1971. Œuvre fictionnelle inspirée du réel de la guerre. Suivront d'autres œuvres filmiques : en 1975, Mohammed Lakhdar Hammina signe *Chronique des années de braise* remportant *La palme d'or* au festival de Cannes, récompense cinématographique suprême au monde. Ce film retrace la chronologie de l'histoire algérienne de 1939 jusqu'à l'aboutissement d'une lutte perpétuelle qui se concrétise en novembre 1954, date du déclenchement de la révolution.

Plus d'une décennie qui sépare la date de l'indépendance de la date de sortie de ces films et la thématique de la guerre ne cesse d'y figurer. Jusqu'à l'avènement du *Cinéma Djedid* ou cinéma nouveau avec la réalisation du *Charbonnier* de Bouammari qui peut être considéré comme le premier film algérien ayant franchi la barrière de l'Histoire pour s'intéresser à la société. Tous comme *le Charbonnier*, *Les vacances de l'inspecteur Tahar* et *Omar Gatlato*, se penchent de plus en plus sur la société de l'époque. Les thématiques ont commencé alors, à se diversifier.

Si nous avons tenu de remonter le fil de l'histoire du cinéma en Algérie, c'est pour essayer de déterminer les facteurs qui ont permis sa naissance.

À ce jour, malgré la diversité des sujets au sein de notre société algérienne et mondiale, l'Histoire de l'Algérie de l'époque coloniale française continue de susciter

⁴¹ Guy Austin, Trauma. (2009). Cinema and the Algerian War. *New readings*. N°10, 18-25. p. 20.

une production abondante d'œuvres cinématographiques. Après une rupture de plus d'une décennie, le retour des films abordant la guerre d'indépendance, fut signé par Mehdi Charef avec son film *Cartouches gauloises* sorti en 2007. Le film algérien d'aujourd'hui, traite encore cette thématique et tente inlassablement de lever le voile sur l'Histoire.

I.2. Chapitre 2 : Repères paratextuels :

I.2.1. Trajectoires des auteurs :

Ahmed Rachedi

Ahmed Rachedi est réalisateur, scénariste et producteur du cinéma né à Tébessa le 19 août 1936 et vit dans une famille de fellah jusqu'à l'assassinat de son grand-père en 1956. Il fait ses débuts au cinéma en Tunisie en 1958 avec l'aide du metteur en scène français René Vautier. Rachedi connu par son soutien de la révolution algérienne il a été membre du groupe Farid, premier organisme cinématographique du FLN dans lequel il reçoit sa formation professionnelle. Il confie à un journaliste : « *Ce n'était pas une adhésion au FLN, j'ai tout simplement décidé de mettre ma caméra au service d'une certaine vérité qui était cachée aux Français* »⁴².

Le cinéaste Ahmed Rachedi a été nommé directeur général de l'ONCIC depuis sa création en 1967, jusqu'en 1971, Il a réalisé plusieurs longs métrages parmi eux *L'Aube des damnés* 1965, premier long métrage documentaire. Ensuite, *Fajr al-mu'adhabin* 1965 ; *L'Opium et le bâton* 1969 ; *Le Doigt dans l'engrenage* 1974 ; *Ali au pays des mirages* 1979 ; *Le Moulin de M Fabre* 1984. L'Histoire, la société étaient une référence constante dans ses réalisations, d'ailleurs son dernier long métrage est intitulé *Ben Boulaid* achevé en 2009 dans lequel, il retrace le parcours de l'un des héros de la guerre de libération Mostefa Ben Boulaid.

Mouloud Mammeri :

Mouloud Mammeri ou Dda Mulud Aït Meammar en kabyle est né le 28 décembre 1917 dans le village de Taourirt-Mimoun, écrivain, anthropologue, poète et linguiste algérien. Il fréquente l'école primaire dans son village natal « *Je me souviens que j'allais à l'école pieds nus dans la neige* », déclare-t-il. En 1928 il part chez son oncle à Rabat au Maroc où il poursuit ses études au lycée Gourand, quatre ans plus tard il revient à Alger et s'inscrit au lycée Bugeaud, il part ensuite au lycée Louis-le-Grand à Paris afin de recevoir une formation à l'École normale supérieure.

⁴² Le soir d'Algérie. L'OPIUM ET LE BATON De l'écrit à l'écran ou l'art peut-il devenir un artifice ? *Le Soir d'Algérie*. Consulté le 05/02/2017 sur : <https://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/11/27/41-109186.php>

Mobilisé en 1939 à l'école militaire de Cherchell et libéré en octobre 1940, il s'inscrit à la faculté des lettres d'Alger avant d'être remobilisé une deuxième fois en 1942. À Paris, il participe à un concours de professorat de Lettres et rejoint l'Algérie pour enseigner. En 1952, Mouloud Mammeri publie son premier roman *La colline oubliée*, en 1957, il quitte l'Algérie à cause de la pression exercée sur lui et il reste au Maroc jusqu'à 1962. De 1969 à 1980, il était le directeur du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques d'Alger (CRAPE).

Mouloud Mammeri est l'auteur de plusieurs pièces de théâtres, nouvelles et études en anthropologie quant à ses œuvres romanesques, elles se résument en quatre romans : *La colline oubliée* 1952, *Le sommeil du juste* 1955, *L'Opium et le bâton* 1965 et enfin *La traversée* 1982, ayant tous pour point commun la société berbère de l'époque. Des œuvres dans lesquelles il valorise sa langue, sa culture amazighe et prend la défense de son peuple colonisé. Du côté de l'art cinématographique, Mammeri était un grand cinéphile, il a été sollicité par Rachedi afin d'écrire le commentaire de *l'Aube des damnés*, un film documentaire constitué de poèmes lyriques et d'images recueillies de l'archive de la Cinémathèque algérienne à la gloire de la victoire de l'Algérie et de toute l'Afrique qui aspirait à la liberté. En 1963, il avait écrit un scénario qui s'intitulait *Le village incendié*, l'histoire se passe à Tala le même village où se situe l'histoire de *L'Opium et le bâton*, mais le film n'a jamais vu le jour. Mammeri a écrit également le scénario et le commentaire de *Morte est la longue nuit*, de Mohamed Slim Riad et Ghouti Bendedouche. Outre ses romans et ses travaux de recherche en anthropologie et en grammaire berbère, il a écrit plusieurs pièces de théâtre comme *La mort absurde des aztèques* 1973, *Le Foehn ou la preuve par neuf* 1982.

Mammeri est décédé le 26 février 1989 suite à un accident de voiture à Ain Defla en revenant d'un colloque sur l'Amazighité qui s'est déroulé à Ouejda au Maroc.

Yasmina Khadra :

Yasmina Khadra est écrivain algérien reconnu à l'échelle mondiale, et ex-officier de l'armée algérienne. De son vrai nom Mohammed Moulessehou, il est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa dans la wilaya de Bechar d'un père officier à l'armée de libération algérienne à l'époque coloniale et d'une mère conteuse d'histoires dans sa tribu saharienne. À seulement neuf ans, il est inscrit à l'école des cadets de la révolution pour être formé au grade d'officier.

De 1984 à 1988, Yasmina Khadra publie sous son propre nom trois recueils de nouvelles ainsi que trois romans. En 1990, il publie *Le Dingue au bistouri* qui marque le début d'une série policière connue par un personnage récurrent le commissaire Brahim Llob. En 1993, *La foire*, durant la même année, il obtient le prix littéraire du Fonds international pour la promotion de la culture de (l'UNESCO).

Afin de publier ses écrits librement, il opte pour le pseudonyme qui a fait sa célébrité composé des deux prénoms de son épouse. Des romans policiers noirs, il passe aux romans qui dépeignent la tragédie algérienne mais aussi les tragédies de l'ailleurs comme *l'Attentat*, *les Hirondelles de Kaboul* ou encore *Les Sirène de Baghdad*. Yasmina Khadra se déclara finalement le 17 novembre 2007.

Yasmina Khadra demeure un écrivain prolifique, C'est un auteur de renommée internationale ses romans sont traduits en dix-sept langues remportant plusieurs prix littéraires.

Alexandre Arcady :

Arcady Egry, né le 17 mars 1947 à Alger réalisateur français issue de la communauté juive, il poursuit ses études au lycée Bugeaud d'Alger.

Au lendemain de l'indépendance sa famille quitte l'Algérie, il arrive en France à l'âge de quinze ans où il débute dans la carrière de comédien en 1968. C'est en 1972, qu'il entame le cinéma en jouant dans *Avoir vingt ans dans les Aurès* un film réalisé par René Vautier.

Toujours nostalgique au passé, Arcady tient à dépeindre cette époque dans la plus grande partie de son œuvre. *Ce que le jour doit à la nuit* n'est pas son unique film en lien avec l'Algérie. *Là-bas...mon pays* (2000), est aussi un film qui relate l'histoire d'un jeune qui a quitté l'Algérie pendant la guerre d'indépendance. Très attaché à l'Algérie, il confie à un journaliste algérien « *Cette terre algérienne a fait de moi l'homme et le cinéaste que je suis* »⁴³.

Arcady est aussi l'auteur d'une quinzaine de films : *Le Grand Pardon* (1982), *Dernier été à Tanger* (1987), *L'Union sacrée* (1989) ; *Comme les cinq doigts de la main* (2010), et *24 jours* en (2014).

⁴³ Arcady Alexandre entretien avec Ardjoum Samir. (7septembre 2012). Alexandre Arcady : Cette terre algérienne a fait de moi l'homme et le cinéaste que je suis. *Elwatan*. Consulté le 09/05/2018 sur : <https://www.elwatan.com/archives/culture-archives/alexandre-arcady-cette-terre-algerienne-a-fait-de-moi-lhomme-et-le-cineaste-que-je-suis-07-09-2012>

I.2.1. Présentation des corpus :

Notre corpus d'analyse est constitué de deux romans adaptés au cinéma ainsi que de leurs films :

Ce que le jour doit à la nuit :

Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra est un roman publié en 2008 récompensé par le prix Palmarès du meilleur livre de l'année 2008, Magazine Lire. Il a remporté également le prix Roman France Télévision de la même année. À propos du roman, l'auteur a déclaré : « *J'ai écrit un livre pour les Algériens d'hier et d'aujourd'hui, des Algériens que j'aime malgré leurs défauts* ». Adapté au cinéma par Alexandre Arcady, le film éponyme a obtenu trois nominations pour les prix : Hublot d'Or de la Meilleure Adaptation, Prix Claude Chabrol, et le prix du Coup de cœur du Public, en 2012, il a reçu le prix du Jeune Public de la Meilleure Adaptation. Le réalisateur dit avoir découvert *Ce que le jour doit à la nuit* grâce à la lecture d'une critique du roman dans un journal. Suite à sa collaboration avec Yasmina Khadra, le réalisateur lance, alors le tournage du film qui s'est déroulé en Tunisie pendant dix semaines.

Les rôles dans *Ce que le jour doit à la nuit* ont été interprétés par Fouad Aït Attou qui a incarné le personnage de Younes, Nora Arnezeder dans l'interprétation d'Emilie ainsi que Mohammed Fellag assurant le rôle de Mahi l'oncle du protagoniste.

Tout comme le film, le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra nous fait redécouvrir l'Histoire coloniale de l'Algérie de 1930 à 1962. Une macro-histoire dans laquelle s'insère une micro-histoire (l'histoire d'un amour impossible) qui débute en 1930 lorsqu'un paysan arabe, endetté suite à un incendie qui a ravagé sa terre, décide de déménager et d'amener sa famille vivre dans un quartier pauvre et miséreux d'Oran. Ruiné, ce père de famille confie son fils Younes, dès l'âge de neuf ans, à son oncle Mahi pharmacien aisé à Oran et à sa femme française qui vont l'élever à l'européenne. Younes deviendra plus tard Jonas et mène une vie meilleure.

Séduit par les idées nationalistes Mahi faisait partie des partisans pacifistes de l'indépendance. Soupçonné d'être en relations avec les militants indépendantistes, il est arrêté par l'armée française puis relâché. Le couple Mahi et Germaine décide alors de s'exiler dans un petit village calme, Rio Salado dans lequel Jonas s'intègre parfaitement et noue une amitié avec des européens Jean-Christophe, Fabrice et André

qui rêvent tous de profiter de leurs jeunesse. Il tombe amoureux d'Emilie sans le déclarer, cet amour restera impossible. De plus en plus épris d'Emilie, Jonas réussira plus tard à l'avouer mais cette dernière demeurera inaccessible car elle est déjà l'épouse de l'un de ses amis.

Jonas ou Younes est un personnage tiraillé entre deux mondes, deux camps. Il est conscient de l'inégalité entre les européens et les indigènes ainsi que de la guerre de l'indépendance mais il choisit d'être spectateur de celle-ci. Plusieurs décennies après l'indépendance, Jonas rejoint ses amis en France 44ans les ont séparés pour se retrouver enfin et partager leurs souvenirs et nostalgie.

Ce que le jour doit à la nuit retrace le destin d'un personnage et le destin de son pays. Une dualité apparait dans ce texte dès le choix du titre du roman et du film ainsi que des prénoms du personnage-narrateur, cette dualité continue à surgir tout au long de l'histoire : occupation/ indépendance, identité arabe ou européenne à travers également les espaces de l'intrigue colonisé/colonisateur.

En somme, Le roman et le film sont tous deux un espace où se croisent les thèmes de l'amour, la famille, et l'amitié mais aussi la représentation des faits historiques réels tels que l'exode des pieds-noirs, la guerre de l'indépendance et les événements du 8mai 1945.

Contrairement à plusieurs écrivains et romanciers qui se sont opposés à l'adaptation de leurs œuvres jugées appauvries et trahies, Yasmina Khadra, lui, a apprécié l'interprétation de son roman par Arcady. D'ailleurs, lors d'une interview il dévoile ses appréciations : «*Quand Alexandre m'a invité à une projection restreinte (...) j'avoue que j'étais loin de m'attendre à un tel résultat. À la fin, j'étais en larmes. Complètement conquis* »⁴⁴. Alexandre Arcady a su donc traduire exactement ce qu'a voulu Yasmina Khadra.

⁴⁴ Arcady, Alexandre. *Anecdotes, potins, actus, voire secrets inavouables autour de « Ce que le jour doit à la nuit » et de son tournage !* Consulté le 17/05/2018 sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

L'Opium et le bâton :

Mouloud Mammeri est parmi les premiers écrivains algériens francophones à avoir défendu la révolution algérienne. En 1965, il publie *L'Opium et le bâton* qui fait partie de notre corpus. Il s'agit de l'un des chefs-d'œuvre de la littérature algérienne de langue française mis au service de la dénonciation des abus et des exactions de la colonisation et qui lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Une grande partie de ce roman a été écrite par Mouloud Mammeri au Maroc à des périodes différentes et au lendemain de l'indépendance. Quant au film éponyme, il s'inscrit dans le genre drame de guerre. À travers la fiction, il renvoie également aux vérités historiques et à une époque sanglante qu'a traversée l'Algérie avant l'indépendance. Le film a été réalisé par Ahmed Rachedi dans la période postindépendance en 1969, ce réalisateur a mis en scène plusieurs essais documentaires et témoignages sur cette époque. *L'Opium et le bâton* est sorti en 1971, et rediffusé par la télévision lors des fêtes nationales, il s'inscrit parmi les films les plus vus et revus par les algériens.

Le roman nous fait vivre la vie tourmentée de la population algérienne à l'époque coloniale, il relate l'histoire du docteur *Bachir Lazrak* un personnage incarnant l'image de l'intellectuel algérien qui a poursuivi ses études en France. De retour à Alger, le docteur Bachir protagoniste du roman tourne le dos à sa vie privée, à l'amour d'une française et s'engage pour soigner ses frères du combat. Il choisit son camp en quittant la capitale pour monter au maquis et rejoindre d'abord Tala son village natal en Kabylie dans lequel il découvre la terrible épreuve qui est la révolution qui fait naître l'héroïsme mais aussi la lâcheté au sein même de sa famille, il y trouve la lutte contre l'armée française mais aussi la trahison. Quand Belaid son frère aîné était considéré comme traître et choisit le camp des français, Ali le plus jeune rejoint les rangs de l'ALN engagé dans le combat pour la libération.

Les deux versions du récit – le roman et le film- sont fortement ancrées dans l'Histoire coloniale algérienne notamment la révolution. Ils relatent la guerre sous tous ses aspects et décrivent l'atrocité des événements dramatiques à travers le parcours d'un combattant. L'une des scènes marquantes du roman et du film est celle qui clôt le récit, il s'agit de l'exécution d'Ali le héros sur la place du village sous les yeux de sa famille et des habitants de Tala. Ensuite, le bombardement qui a rayé le village de la carte mis en scène dans le film.

Le film est tout comme le roman l'illustration de l'époque coloniale en Algérie marquée par des événements restés gravés dans la mémoire de chaque Algérien. La version filmique portée à l'écran par Ahmed Rachedi respecte globalement le texte initial tout en se permettant quelques modifications. Les cinéastes se trouvent souvent confrontés à alléger considérablement l'histoire en réduisant le nombre des personnages, ils ont donc une certaine liberté d'interprétation. Mammeri était-il satisfait de l'interprétation de son œuvre dans le film ?

En prenant la décision de porter à l'écran le roman, Ahmed Rachedi a demandé à Mammeri de lui écrire le scénario, mais ce dernier n'a pas accepté, lors d'un colloque qui a été organisé à Oran le 14 mai 2017 à l'honneur de Mouloud Mammeri sous le thème « L'œuvre de Mammerienne revisitée à l'aune du 7e Art », Ahmed Rachedi avait affirmé : « Mammeri n'a pas voulu écrire le scénario avec moi. Il m'a dit : *Moi, j'ai écrit un livre, à toi de prendre ce que tu veux* »⁴⁵, lors du même colloque, il déclare que sa collaboration avec Mouloud Mammeri était réussie : « Mammeri avait jugé que mon film était fidèle à son livre, à l'exception de quelques changements opérés en raison de ce qu'on appelle les impératifs du cinéma »⁴⁶.

L'Opium et le bâton, est le troisième long métrage de Rachedi après *Le peuple qui marche* et *l'Aube des damnés*. L'équipe artistique du film était constituée de Mustapha Kateb qui a été choisi comme interprète principal du rôle de Bachir Lazrak, Sid Ali Kouiret interprétant Ali, Marie-Josée Nat dans le rôle de Farroudja, Jean-Claude Bercq dans Delécluse, Ahmed Rouiched joue le rôle de Tayeb et Jean Louis Trintignant interprétant Chaudier. Le film a été financé par l'Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique ONCIC l'unique organisme de l'époque, responsable de la création et la distribution des films notamment ceux à caractère politique.

⁴⁵ Ahmed Rachedi. Colloque organisé par le Haut-Commissariat à l'amazighité (HCA), «L'œuvre de Mammerienne revisitée à l'aune du 7e art», les 13 et 14 mai, au Théâtre régional Abdelkader Alloula (TRO), 14/05/2017 à Oran.

⁴⁶ Ibid.,

I.2.2. Le paratexte clé de la lecture d'une œuvre :

Etant donné que l'étude du paratexte est nécessaire et joue un rôle d'orientation dans la lecture d'un roman, dans le premier volet de ce chapitre, nous tâcherons à étudier ces éléments du hors texte. Nous entreprenons une étude paratextuelle et notamment titrologique des deux romans constituant notre corpus d'étude. Nous allons procéder par une analyse sémiotique des titres ainsi qu'une étude des liens entre le titre et le co-texte.

Un texte est toujours entouré de messages paratextuels. Ils l'accompagnent pour réaliser un contrat communicationnel entre l'auteur et le récepteur.

Le paratexte se définit comme étant le périphérique du texte. Il contribue à la compréhension du co-texte, il est « voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte »⁴⁷, ce qui explique son rôle très essentiel à la diffusion et à la réception de l'œuvre par les lecteurs. Un paratexte a pour objet d'informer le lecteur sur le nom de l'auteur, le titre attribué à l'ouvrage, l'année de la publication, la maison d'édition, et les chapitres, il comprend aussi un résumé de l'histoire etc... Le paratexte selon Genette est :

« Cette frange aux limites indéfinies qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire- et par une extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvre d'art- et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre de son publics (...). Le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur : il est l'un et l'autre, il est sur le seuil et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier car, pour l'essentiel peut-être, son être tient à son site »⁴⁸

Loin d'être qu'un simple emballage éditorial et commercial, le paratexte est constitué de deux composantes, il assure une fonction et établit souvent un lien intime avec son co-texte. Ce type de discours a été longtemps mis à l'écart et sous-estimé par le monde classique : « On a connu des époques où l'inscription d'un nom d'auteur, voire d'un titre, n'était pas obligatoire »⁴⁹. En 1981, Gérard Genette met à l'honneur le paratexte et aborde deux types de ce dernier : un paratexte auctorial et un paratexte éditorial. Le premier regroupe trois composantes distinctes : Le *péritexte* : il

⁴⁷ Genette, Gérard. (1987). *Seuils*. Paris (France) : Seuil. (Coll. "Poétique"). p.17.

⁴⁸ Ibid., p. 5.

⁴⁹ Ibid., p. 9.

regroupe tous les éléments qui se trouvent autour du texte comme le titre, le nom de l'auteur, la préface, les dédicaces, les épigraphes ainsi que les notes ; L'*épitexte* public qui regroupe, quant à lui, tous les éléments qui se trouvent autour du livre : les interviews, les commentaires et les critiques d'œuvres et l'*épitexte* privé qui concerne les journaux intimes, les confidences et les avant-textes.

Le paratexte éditorial se trouve sous la responsabilité directe de l'éditeur, il se compose à son tour d'un *péritexte* : couverture, prière d'insérer et d'un *épitexte* regroupant les publicités et la presse d'édition.

Une étude des éléments paratextuels nécessite d'aborder toutes les caractéristiques de ces derniers, ces caractéristiques sont spatiales, temporelles, substantielles et d'autres pragmatiques et fonctionnelles. Tout paratexte a un emplacement *où* ? Appartient à une époque *quand* ? Un statut pragmatique, défini par les caractéristiques de sa situation de communication, (émetteur/récepteur de ce paratexte) répondant aux questions *qui* ? Et à *qui* ? Ainsi que des caractéristiques fonctionnelles ou sa « *force illocutoire* » pourquoi ce message ?

Les fonctions du paratexte : les éléments paratextuels se centrent sur un certain nombre de fonctions à l'instar de la fonction informative. Le paratexte fournit des informations sur l'œuvre qu'il introduit, il permet une indication générique. Le paratexte vise, également, plusieurs fins esthétiques pour attirer immédiatement le destinataire.

Les symboliques des titres :

« *Il faut commencer l'étude d'un texte par celle de son titre, le titre a la primauté sur tous les éléments composant le texte* »⁵⁰.

En effet le titre est l'élément le plus important du paratexte qui conditionne la lecture ou la non-lecture d'un roman. Il ouvre le texte, c'est un message codé qui permet d'attirer l'attention du lecteur et susciter chez lui une attente. C'est un indicateur et joue un rôle très important dans la réception du roman. Selon Roland Barth, le titre est appétitif c'est une « *Contrainte interprétante et donc un index qui dirige*

⁵⁰ Hoek, Léo. (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris (France) : La Haye, New York- Mouton. p.1.

l'attention sur l'objet du texte, en donnant sur lui plus au moins d'informations»⁵¹. Le titre est aussi un outil nécessaire dans l'analyse d'une œuvre littéraire :

*« Si lire un roman est réellement le déchiffrement d' (un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée ».*⁵²

Plusieurs études ont été consacrées aux fonctions du titre. Voyons quelques-unes proposées par différents théoriciens :

Tout titre, selon Christiane Achour et Amina Bekkat, est censé assurer trois fonctions. Une fonction référentielle : il doit offrir aux lecteurs une information et concevoir ainsi une première idée. Une fonction conative car « *il doit impliquer le lecteur* »⁵³, ainsi qu'une fonction poétique « *en suscitant l'attrait et l'admiration du lecteur* »⁵⁴. Le titrologue Hoek, lui aussi, distingue ces trois fonctions du titre : conative, désignative et séductrice qui vient du verbe séduire, elle a pour but d'inviter le récepteur à acheter l'œuvre et l'incite à la lire.

Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* parle également de titres *rhématiques* : à l'époque classique un titre *rhématique* était un titre générique à l'instar des : *Satires, Odes, Epigrammes, Poèmes*. Titres mixtes « *comportant clairement séparés, un élément rhématique (le plus souvent générique) et un élément thématique* » à l'exemple de *Histoire de la littérature du Maghreb*, ces titres se composent d'une désignation générique et d'une désignation thématique. Et de titres thématiques : il s'agit des titres qui portent sur les contenus ou les thèmes traités dans l'œuvre ; la fonction générique c'est lorsqu'un titre est formel, il annonce le genre et la forme de l'œuvre et la fonction déictique : dans le cas où le titre renvoie au livre-objet. « *Un*

⁵¹ Barthes, Roland. (1985). *Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe dans l'aventure sémiologique*. Paris (France) : Seuil. p.329.

⁵² Charles, Grivel. (1973). *Production de l'intérêt romanesque*. Paris (France) : La Haye, New York, Mouton. p. 173.

⁵³ Achour, Christiane. Bekkat, Amina. (2002). *Clefs pour la lecture des récits*. Alger (Algérie) : Tell. p. 146.

⁵⁴ Achour, Christiane. Bekkat, Amina. (2002). *Op. cit.*, p 146.

titre thématique a donc bien des façons de l'être, et chacun d'eux appelle une analyse sémantique singulière, où la part de l'interprétation du texte n'est pas mince »⁵⁵.

Le titre à fonction thématique, à son tour, se compose de trois types : titres littéraux qui informent le lecteur sans détour et désignent sans figures le thème traité dans l'œuvre ; titres par synecdoques ou métonymie en remplaçant un concept par un autre qui entretient avec le premier un rapport logique ; titres ironiques ou par antiphrase, c'est lorsqu'un titre s'oppose à l'œuvre ; titres symboliques reposant sur une métaphore.

Vue l'importance du titre comme élément paratextuel qui annonce son co-texte, il nous paraît nécessaire de nous interroger sur la symbolique des titres de nos corpus à travers une approche titrologique. En effet, « *le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique* »⁵⁶. Nous allons donc, approcher les titres sur les plans morphosyntaxique et sémantique.

L'Opium et le bâton :

L'Opium et le bâton est un énoncé connotatif qui annonce symboliquement le contenu du roman, c'est un titre qui implique deux possibilités connotées.

Il s'agit d'un titre à opérateur objectal, constitué de deux substantifs Opium / bâton et d'une conjonction de coordination « et » qui indique parfois une addition, une opposition ou voire même une comparaison et un choix. Le titre figure dans le co-texte, comme le montre le passage suivant :

*« Depuis trois ans, nous sommes recherchés, emprisonnés, battus, torturés, accommodés à toutes les sauces, tués de toutes les manières, pour que nous nous rendions...à la raison ou à la force. Séduire ou réduire, mystifier ou punir, depuis que le monde est monde, aucun pouvoir n'a jamais su sortir de la glu de dilemme, tous n'ont jamais eu à choisir contre ces deux pauvres termes : l'opium où le bâton ».*⁵⁷

Notre étude du titre emprunte certaine prémisse du Dictionnaire des symboles pour mieux appréhender la symbolique du titre du roman ainsi que celle du film éponyme. En effet, selon Jean Chevallier le bâton « *Apparaît dans la symbolique sous*

⁵⁵ Genette, Gérard. (1987). *Op. cit.*, p.86.

⁵⁶ Mitterand, Henri. *Les titres des romans de Guy des Cars*. Paris (France) : Nathan. p. 92.

⁵⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *L'Opium et le bâton*. Alger (Algérie) : Elothmania. p.12.

divers aspects mais essentiellement comme arme... Le bâton servait à la punition...symbole de souveraineté, de puissance et de commandement »⁵⁸.

Quant à l'opium, il est défini littérairement, par *Larousse*, comme étant : « *Cause d'engourdissement moral et intellectuel* ». Dans le co-texte l'opium est associé aux termes suivants : raison, séduire, mystifier alors que le bâton est associé à la force, à la réduction et à la punition.

Un autre passage du texte mettant en place les deux possibilités, endoctrinement /force, a retenu notre attention : « *Les autres n'ont jamais su trouver que deux moyens : le mensonge ou la violence* »⁵⁹ Ici le mensonge renvoie à l'opium, or la violence fait référence au bâton.

L'Opium et le bâton interpelle tout lecteur averti, étant donné que l'histoire du roman se déroule pendant la guerre de libération, ce titre renvoie à deux politiques coloniales : l'opium dénote le discours, l'acculturation et l'action politique menés par le colonisateur quant au bâton, il dénote la guerre et la violence.

Mammeri avait un rapport militant avec l'écriture. À travers ce titre symbolique, il fait allusion à une vérité historique. En se référant à l'Histoire coloniale de l'Algérie, une date fatidique de la révolution algérienne retient notre attention. Le 23 octobre 1958 le général De Gaulle promet aux dirigeants des insurgés la paix des braves qui consistait à une entente politique et des accords de paix pour mettre une fin honorable au combat, effacer les haines et lutter contre l'insurrection du peuple algérien entré dans les rangs des combattants du FLN. Suite à la paix des braves, succède le plan Challe lancé en février 1959 visant l'élimination du FLN. Déterminée et d'une extrême violence, la France mène une série d'opérations militaires causant des dommages considérables dans les rangs de l'armée de libération nationale. Nous pouvons déduire que le colonisateur a opté en faveur de l'opium associé à la paix des braves comme stratégie, en suite le bâton, ou le plan Challe afin d'opprimer le peuple à l'époque, et de mettre fin aux insurrections.

Ainsi, cette symbolique qui émane du titre assure un effet de continuité avec le texte lui-même. L'interprétation du titre que nous venons d'élaborer et qui a été

⁵⁸ Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. (1969). *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris (France) : Seghers. pp.112.113.114.

⁵⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.12.

plusieurs fois expliquée tout au long du roman, assure une complémentarité étroite et une cohérence avec le texte. Elle rejoint la conception de Christiane Achour qui affirme que : «*Titre et roman sont en étroite complémentarité : « l'un annonce, l'autre explique ».*⁶⁰

La dédicace :

Dans la dédicace de *L'Opium et le bâton*, Mouloud Mammeri cible une personne qui lui est importante. Il nous semble qu'il s'agit certainement de l'un de ces combattants algériens fidèles qui se sont sacrifiés pour voir un jour leur pays libéré. Cette dédicace permet de percevoir l'ancrage profond de cette œuvre de Mammeri dans la résistance et la bravoure du peuple algérien durant la guerre de libération.

« À Mohand Amokrane Ait-Si-Ali
mort trop tôt
au bout d'une longue fidélité »

L'épigraphe :

La pratique de l'épigraphe est indiscutablement un indice qui interpelle tout lecteur averti afin de construire du sens. La définition que propose G. Genette est la suivante : «*Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre, généralement au plus près du texte.* »⁶¹ . Sa place à la tête d'un texte, l'épigraphe est une citation en prose ou en vers qui est l'illustration du sens global du roman, elle annonce le contenu d'une œuvre «*sous une forme soit condensée, soit imagée, soit métaphorique* »⁶² . Tenter de comprendre le sens d'une épigraphe ne peut être mené à bien que par la compréhension du sens globale du roman. Dans notre corpus cet élément du paratexte est absent dans *L'Opium et le bâton* quant au deuxième roman, il en comprend deux : La première épigraphe dans *Ce que le jour doit à la nuit* illustre la pensée de l'écrivain fortement influencé par Albert Camus :

« À Oran comme ailleurs,
faute de temps et de réflexion,
on est bien obligé de s'aimer sans le savoir ». Albert Camus, *La peste*.

⁶⁰ Chaulet-Achour, Christiane. Rezzoug, Simone. (1995). *Convergences critiques*. Alger (Algérie) : Office des publications universitaires. p. 28, 29.

⁶¹ Genette, Gérard. (1987). *Op. cit.*, p.147.

⁶² Roubichou, Gérard. (1976). *Lecture de L'herbe de Claude Simon*. Lausanne (Suisse) : L'Age d'Hommes. p. 54.

Cette épigraphe est un extrait de l'incipit de *La Peste, La vie à Oran* dans lequel Camus décrit la ville d'Oran, une ville d'aspect tranquille mais à la fois une ville commerciale selon l'écrivain habitée par des hommes et des femmes en quête de richesse du matin au soir. En ayant recours à cette épigraphe, Yasmina Khadra annonce clairement son œuvre vue qu'une partie des événements de l'histoire du roman s'est produite à Oran mais aussi que le thème de l'amour est fondamental dans le texte. Nous remarquons également que *La peste* figure également dans le co-texte : « *La peste d'Albert Camus, lut-elle. Aux éditions Gallimard (...) Je l'entendis pousser un escabeau, chercher dans les étagères, répéter « Camus... Camus... »* »⁶³ ... S'inspirer d'une personne, d'une œuvre ou emprunter un passage de celle-ci ne peut être justifié que par la fascination de l'écrivain par ces sources. D'après Camus « *Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit* »⁶⁴.

Quant à la deuxième épigraphe qui figure dans *Ce que le jour doit à la nuit* est la suivante : « *J'aime l'Algérie, car je l'ai bien ressentie* », Khadra doit cette citation à *Gabriel Garcia Marquez* écrivain et romancier colombien admiratif de la lutte du peuple algérien pour la liberté. Pris pour un algérien, il a été embarqué par la police lors des manifestations qui se sont déroulés à Paris en octobre 1961 et c'est dans ce fourgon rempli d'algériens que son histoire avec l'Algérie, son peuple et sa lutte est née. Il confie dans un article du journal espagnol *El pais* : « *Les Algériens et moi, pour gâcher leur plaisir, nous veillâmes toute la nuit en chantant les chansons de Brassens contre les excès et l'imbécillité de la force publique* ». Après avoir été relâché, quelqu'un lui a demandé s'il manifestait vraiment pour l'amour de l'Algérie, Gabriel répondit : « *J'aime l'Algérie, car je l'ai bien ressentie* ». Cette deuxième citation nous dévoile les intentions de l'auteur qui introduit par le biais des épigraphes et notamment leurs contextes, l'histoire de son roman. Cette dernière tourne autour de l'amour, et des rapports humains comme le témoigne la première épigraphe, de la colonisation mais aussi des Français d'Algérie et de tous ces peuples passionnés par ce pays malgré les différences, la diversité des modèles sociales et culturels et des modes de vie durant l'époque coloniale.

⁶³ Yasmina, Khadra. (2008). *Ce que le jour doit à la nuit*. Alger (Algérie) : Sédia. p.312.

⁶⁴ Camus, Albert. (1958). *Préface de l'Envers et l'Endroit*. Paris (France) : Gallimard. p. 32.

Nous concluons que l'épigraphe joue donc, un rôle très important dans la lecture du roman vu qu'elle met en place un programme de lecture, c'est en quelques sortes un guide qui va nous mettre sur la voie de lecture.

Ce que le jour doit à la nuit :

L'arrivée des années 1970 a connu l'entrée de nouvelles théories développées par de grands spécialistes de la sémiotique et de la sociocritique à l'instar de Genette, Léo Hoek, Claude Duchet et Charles Grivel. Ces théoriciens font paraître des ouvrages ayant pour objet la titrologie comme nouvelle discipline dans l'analyse littéraire. Parmi ces ouvrages s'inscrivent : *Pour une sémiotique du titre* 1973, *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* 1983, *Éléments de titrologie Romanesque* 1973.

L'analyse du titre s'avère donc très importante car ce dernier ouvre le texte, c'est une sorte d'*aimant* selon Christiane Achour qui va attirer les lecteurs. Partons de la définition de Genette : « *des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler* »⁶⁵. Le sens en est clair dans cette citation étant donné que le titre fait partie intégrante du roman, une lecture approfondie de ce dernier permet alors une bonne compréhension du titre.

Ce que le jour doit à la nuit est un titre réunissant une dichotomie le jour et la nuit, l'obscurité et la lumière, il dévoile deux temporalités. Hoek dans son ouvrage intitulé *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique* distingue six types de titres :

Titre à opérateur actanciel : afin de rendre le titre plus crédible, certains auteurs font appel à des titres à opérateur actanciel, ils insèrent un élément diégétique (un personnage, un élément spatiotemporel etc...) pour accentuer le vraisemblable. Le titre annonce alors son co-texte sans aucune ambiguïté. Titre à opérateur spatial indiquant le lieu où se déroule l'intrigue. Titre à opérateur métafictionnel ayant pour but ancrer le texte dans le vraisemblable, titre à opérateur objectal. Titre à opérateur temporel indiquant le temps.

⁶⁵ Genette, Gérard. (1987). *Op.cit.*, p.85.

Le titre de notre roman quant à lui est un titre à opérateur temporel mais loin de la temporalité du roman, ce titre est beaucoup plus ambigu. Il demeure un élément auquel le lecteur doit accorder une grande importance nécessitant une compétence interprétative.

Le titre sert à établir ce contrat communicationnel entre le texte et le lecteur, ce dernier interpellé devient coopératif avec une jonction d'interprétations différentes qui vont permettre le décodage du texte. Plusieurs itinéraires de lecture sont possibles et chacun de ces derniers mène à une interprétation, un titre peut donc recouvrir une diversité de sens et d'interprétations.

Ce que le jour doit à la nuit, Yasmina Khadra a baptisé son roman ainsi afin d'inciter le lecteur à trouver réponse dans le roman. À première vue, nous n'apercevons pas une relation entre ce titre et son co-texte. D'ailleurs à aucune page du co-texte ce titre réapparaît, la seule phrase qui peut rappeler ce titre se situe à la page dix-huit du roman : « *Bien sûr, le jour continuait de se débîner devant la nuit, le soir de se substituer aux aurores* »⁶⁶. Explicitement ce titre comprend le verbe « devoir » qui est synonyme d'obligation et de nécessité ainsi qu'une antithèse jour et nuit. Rapprocher deux termes à sens opposés lumière et obscurité met en valeur un contraste, Racine opposait « *la lumière du jour, les ombres de la nuit* ». Quant à Genette, il confirme cette idée d'opposition entre ce *couple* de mots :

« *Couple de mots, car, et c'est sans doute la première remarque qui s'impose, les deux termes sont évidemment unis par une relation très forte, qui ne laisse à aucun d'eux une valeur autonome. Il faut donc d'abord noter ce rapport d'implication réciproque qui désigne massivement à première vue le jour et la nuit comme deux « contraires »* ».⁶⁷

De ce fait, le titre peut renvoyer à la contradiction qui s'opère dans le roman une opposition qui touche des espaces ville/bidonville, grande ville/ village, des personnages colons/colonisés mais aussi présent/passé.

En poursuivant l'analyse du titre, nous remarquons la présence de cette dualité qui ne cesse de surgir tout au long du co-texte. En effet, le protagoniste portant deux prénoms, menant deux vies, tiraillé entre deux modèles sociaux et deux modèles de

⁶⁶ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.18.

⁶⁷ Genette, Gérard. (1968). *Le jour, la nuit*. Paris (France) : Persée. p.29.

cultures. C'est l'histoire d'un jeune garçon qui ne prend fin jusqu'à ses vieux jours et l'histoire de son pays, celle de la vie des colons en Algérie et celle de la lutte d'un peuple et puis de l'indépendance.

L'Histoire, quant à elle, est dotée de deux facettes l'une est claire comme le jour tandis que l'autre est sombre. Alors que les algériens fêtaient l'indépendance et leur liberté, les français d'Algérie, eux, pleuraient leurs demeures, leurs quartiers, leurs souvenirs. Les deux passages qui suivent témoignent cette dualité et décrivent les colons qui s'impatientaient d'évacuer les lieux et les indigènes qui prenaient place :

*« Les gens couraient d'un endroit à l'autre, perdus, les yeux révulsés, semblables à des aveugles lâchés dans la nature, abandonnés par leurs saints et leurs anges gardiens. La démence, la peur, le chagrin, le naufrage, la tragédie n'avaient plus qu'un seul visage : le leur ».*⁶⁸

*« Les rues grouillaient de monde, de foules joyeuses Les immeubles vibraient les youyous de femmes portant leurs voiles telles des oriflammes et retentissaient de roulements de bendirs, de tambours, de derboukas, de klaxons tonitruants et de chants patriotiques».*⁶⁹

L'auteur continue ses antithèses, dans le passage suivant, il confronte la joie et le malheur et crée ce rapprochement pour mettre en valeur le contraste et les contradictions qui caractérisaient la société de l'époque. Par le biais d'un narrateur témoin qui fait fonctionner son imaginaire, il dit : « *Le 4 juillet 1962(...) c'était un beau jour, avec un soleil grand comme la douleur des partants, immense comme la joie des rentrants* »⁷⁰.

À présent, nous nous proposons donc d'aborder le titre sur le plan symbolique : le jour et la nuit symbolisent la vie et la mort. Ainsi, dans notre inconscient collectif, la nuit peut s'apparenter à la mort à la peur au noir et à l'obscurité alors que le jour est souvent synonyme de lumière, d'ouverture et de continuité :

Si nous partons de l'idée que la nuit du titre est celle reprise plusieurs fois notamment au début du roman. Nous remarquons que celle-là est synonyme de malheur, les citations suivantes suggèrent ce sens : « *puis une nuit, sans crier gare, le malheur s'est abattit sur nous* »⁷¹. En effet, il s'agit de la nuit, où Issa le père de famille

⁶⁸ Yasmina, Khadra. *Op. cit.*, p.456.

⁶⁹ Ibid., p. 461.

⁷⁰ Ibid., p.459, 460.

⁷¹ Ibid., p.17.

a tout perdu, Younes son fils et protagoniste du roman, est fortement marqué par cette nuit durant laquelle il a vu les flammes ravager leur champ et les espoirs de son père en train d'échouer complètement : « *cette nuit où l'enfer avait jeté son dévolu sur nos champs* »⁷². Nous devinons ainsi cette nuit a été décisive sur le sort du héros et de toute la famille : « *Cette nuit-là j'ai compris qu'un pauvre diable retournait en enfer, sauf que j'étais loin de douter qu'il s'agissait de toi* »⁷³.

«La nuit (...) est à la fois vie et mort : c'est la nuit qui nous donne le jour, c'est elle qui nous le reprendra (...) Tous finit dans la nuit c'est pourquoi il y a jour. Le jour est lié à la nuit parce qu'il n'est lui-même jour que s'il commence et s'il prend fin»⁷⁴.

Notons que le jour se construit après la disparition de la nuit selon une succession régulière, ils sont intimement liés et complémentaires. Lorsqu'on se réfère au contexte du roman et au passé tumultueux de l'Algérie, nous retenons que le bonheur des jeunes d'aujourd'hui, ils le doivent aux sacrifices d'hier, de leurs ancêtres. Le jour serait le présent et la naissance d'une nouvelle génération libre qui ne craint rien et aspire à une vie meilleure que celle de ses prédécesseurs, et le prix de cette naissance était un passé triste telle une nuit obscure « *plus claire la lumière, plus sombre l'obscurité...Il est impossible d'apprécier correctement la lumière sans connaître les ténèbres* »⁷⁵.

En somme, cette interprétation du titre que nous croyons avoir justifier nous a permis de dévoiler deux possibilités d'interprétation, un sens parmi tant d'autres que peut suggérer ce titre et qui peut varier selon les lecteurs.

⁷² Yasmina, Khadra. *Op. cit.*, p.20.

⁷³ Ibid., p.22.

⁷⁴ Genette, Gérard. (1968). Le jour, la nuit. *Langages*. N°12. Pp. 28-42.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre. Consulté sur : <http://evene.lefigaro.fr/citation/claie-lumiere-sombre-obscurite-impossible-apprecier-correcteme-64622.php>

I.2.3. L'impact du générique sur la réception : lien entre la réalité et la fiction :

Espace d'ouverture et de fermeture, le générique de film est un terrain de réflexion riche et complexe qui mérite une attention particulière notamment dans le cas des deux films de notre corpus.

Avant l'arrivée du générique dans l'industrie du cinéma, les films étaient accompagnés d'une simple fiche technique sur laquelle apparaissaient quelques noms du réalisateur ou des précisions sur le nom du studio et l'année de la réalisation.

Les génériques existent depuis 1910, David Wark Griffith⁷⁶ fut le premier qui a mentionné son nom sur le film. En revanche, les génériques artistiques de films n'apparaissent que tardivement et doivent leur existence au graphiste Américain Saul Bass qui en 1955, réalise le premier générique à symbole graphique de *L'Homme au bras d'or*⁷⁷.

Le rôle du générique dans la réception d'une œuvre cinématographique est non-négligeable. Comme pour le roman, le titre d'un film est un *appétitif* en outre sa bande d'annonce ainsi que son générique, ce dernier considéré comme un incipit cinématographique qui, généralement, permet une programmation narrative. Le générique d'ouverture est désigné comme l'équivalent de l'instance préfacielle (avant-propos, préambule, avertissement...) selon l'expression de Genette⁷⁸. « *Tout début mérite d'être analysé précisément car il programme la suite du texte ; il dispose des éléments qui seront des points de référence, des indices qui seront constamment repris par le récit* ». ⁷⁹

Premier élément à analyser dans un générique de film est le titre, sa place dans le générique, sa portée sémantique et symbolique, ainsi que ses rapports avec le contenu du film et son ancrage socioculturel.

Etant donné que les films constituant notre corpus sont le produit d'une adaptation et proviennent des œuvres romanesques, auxquelles ils doivent leurs titres, l'analyse des titres a déjà fait partie de l'étude paratextuelle.

⁷⁶ (1875-1948). Réalisateur américain d'environ quatre cent films courts-métrage.

⁷⁷ <http://moviepedia.the-magic-lantern.org/generique/>

⁷⁸ Genette, Gérard. (1987). *Op.cit.*, .pp. 150-270.

⁷⁹ Barthes, Roland. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critique*. Paris (France) : Edition du Seuil. p. 141.

Les génériques nous disent beaucoup sur le film, ils véhiculent des informations sur les acteurs, le réalisateur, les producteurs et toute l'équipe technique. Il peut nous indiquer également le lieu de tournage et nous informer sur l'importance de tel ou tel acteur par rapport aux autres à travers l'ordre de présentation ou des mentions spéciales qui les valorisent. Le générique est donc un véritable lien entre le réel et la fiction.

« Partie bien singulière, hétérogène, dotée d'une autonomie qui menace l'unité organique de l'œuvre : bénéficiant en quelque sorte d'un statut d'extra-territorialité, elle échappe à l'emprise de la fiction, et constitue la trace dans le film d'un autre espace-temps, réel, celui de la production »⁸⁰.

Plusieurs formes du générique se distinguent. Il existe des génériques écrits constitués de notes écrites qui apparaissent sur l'écran avant le défilement du film, des génériques parlés en voix off par exemple et des génériques mixtes où l'on voit des mentions écrites précisant certaines informations sur le film.

Au cours de notre analyse des génériques, nous nous appuyerons sur l'analyse élaborée par Francis Vanoye dans son ouvrage *Précis d'analyse filmique*. Nous nous intéresserons aux fonds du générique, il y a des génériques sous fond neutre (non-figuratif), sous fond d'images et sous fond d'images mouvantes. Ce qu'Alexandre Tylski dans son ouvrage *Le générique de cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*⁸¹ appelle les sept catégories de générique. Nous nous interrogerons également sur l'emplacement du générique.

En effet, une des questions incontournables dans l'analyse d'un générique de film est la suivante : où se situe-t-il ? S'agit-il d'un pré-générique ? L'histoire commence avant le générique afin d'attirer l'attention du public dès les premiers instants de la projection (sorte d'introduction) ; ou d'un générique ? L'histoire commence et ce dernier défile sur les images du film ou d'un post-générique ? Le générique défile juste après la fin du film, le post-générique pourrait être, parfois, accompagné d'une brève conclusion. Il faut noter qu'actuellement, dans certains films les post-génériques sont remplacés par des bêtisiers.

⁸⁰ Moinereau, Laurence. (2009). *Le générique de film*. Rennes (France) : Presses universitaires. p.10.

⁸¹ Tylski, Alexandre. (2008). *Le générique de cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse (France) : Presses universitaires du Mirail.

Autre élément indispensable dans une analyse d'un générique de film est le contenu sonore et le potentiel musical. Du point de vue du spectateur la musique du générique suggère à l'avance ce qui va arriver⁸². La bande son d'un générique détermine le genre du film comédie, western... et annonce son contenu narratif ou dramatique : film de guerre, histoire d'amour ou une tragédie.

*« J'ai envisagé l'art des génériques avec l'intention de les concevoir suffisamment provocants et amusants, afin d'inciter le spectateur à s'asseoir et à regarder parce quelque chose se passe réellement sur l'écran. Il devient alors possible de projeter un avant-gout symbolique de ce qui va suivre et de créer une atmosphère propice à la réception, permettant ainsi au film de démarrer à partir d'un plus haut niveau d'attention ».*⁸³

Le générique est un fragment dont la fonction est d'ouvrir ou conclure un film. C'est donc un moment crucial du film tel que le précise Bass le père fondateur du générique. Parmi les éléments de stimulation affective dans un film, le générique d'ouverture permet d'inciter le public à regarder le et d'installer le spectateur dans l'univers de l'histoire d'où l'importance d'investir la question.

L'Opium et le bâton :

Avant le défilement du générique, *L'Opium et le bâton* débute par deux séquences dont la durée est de (4m :58) pour la première et de (42 s) pour la deuxième. La première met en scène, dans un premier temps, le personnage principal du film et du roman Dr Bachir Lazrak, en suite l'employé du FLN Arezki ainsi que l'ami du docteur le professeur Ramdane. .

L'enjeu narratif de la première séquence est le motif qui a incité Dr Lazrak à quitter son appartement situé à Alger pour revenir à son village natal Tala et de rejoindre ensuite le maquis. En effet, tel que le montrent les plans 6, 7,8 et 9 Dr Lazrak reçoit une visite de la part d'Arezki un agent de liaison venant lui demander secours à son oncle atteint d'une balle dans le pied avec son fusil de chasse chargé pour le sanglier. En vérité, ce sont des combattants blessés qui ont fait appel aux services de Bachir car naturellement ils ne pouvaient pas appeler un médecin français. Le sanglier n'était que le nom que donnaient les combattants du FLN aux soldats français de

⁸² Steen, TMF. (1964, février). De Wozzeck à Vertigo. *Cahiers du Cinéma*. N°152. p.43.

⁸³ Propos de Saul Bass recueillis par Philippe Durand, in *Le cinéma pratique* n°48.1964. p. 237.

l'époque coloniale en Algérie dans le film et dans sa version romanesque aussi. Donner des noms d'animaux à des opérations militaires était une pratique de guerre courante dès la deuxième guerre mondiale.

Entre l'ensemble des plans 17 au 19, ayant des durées très courtes, Dr Bachir refuse d'accompagner Arezki et lui recommande d'aller voir un confrère. Lorsqu'il quitte l'appartement, au pied de l'immeuble, Arezki fut arrêté par une patrouille. Les plans 37,38 montrent le Dr Lazrak en plein désarroi, craignant le pire, fait des vas-viens dans son salon avant l'arrivée de son ami Ramdane au plan 42. Ramdane essaye de rassurer son ami en lui convaincant que le commis ne parlera pas et lui propose de lui procurer un laissez-passer afin d'aller se réfugier dans la montagne.

Au lendemain, dans la deuxième séquence, Bachir part récupérer son laissez-passer dans un garage de mécanicien qui lui glisse le document signé et authentifié au milieu d'un journal. Cette deuxième séquence ne figure pas dans le roman, mais elle a été complètement inventée par le réalisateur.

Au bout d'un peu plus de cinq minutes de pré-générique, se déroule un générique d'une durée de (1m : 17) avec un fond musical.

Découpage technique du générique du film *L'Opium et le bâton* :

plans		Bande d'image				Bande de son		
N° de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
1	12s	Plan rapproché épaule Vue de dos	Panoramique de droite à gauche puis image fixe.	La caméra est placée derrière un soldat tenant sa mitraillette, nous découvrons ainsi tout le paysage qui s'offre à lui. Après un lent mouvement panoramique, l'image devient fixe et cadre une sortie de tunnel.	L'Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique ONCIC présente <i>L'Opium et le bâton</i> (Thala).	/	Musique de suspense annonciatrice	/
2	9s	Plan d'ensemble en plongée	Panoramique de droite à gauche	On voit apparaître une voiture sur la route sortant du tunnel, tantôt elle apparaît tantôt elle s'éclipse derrière les arbres. C'est sans doute la route qui mène Bachir vers Tala son village natal.	Scénario de Ahmed Rachedi d'après l'œuvre de Mouloud Mammeri. -Mustapha Kateb (Dr Bachir Lazrak) -Rouiched (Tayeb).	/	Même musique	/
3	5 s	Plan d'ensemble vue frontale	Travelling arrière	La voiture avance sur la route, deux soldats apparaissent, ils font signe au conducteur de s'arrêter.	- Sid Ali Kouiret, (Ali) - Mahieddine Bachtarzi (Da Mohand Saïd).	/	Même musique	/

plans		Bande d'image				Bande de son		
N° de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
4	5s	Plan demi-ensemble en contreplongée	Image fixe puis un tilt de bas en haut.	La voiture s'arrête juste avant la herse du barrage. Plusieurs soldats l'entourent.	-Jean-Claude Bercq -Abdel Halim Rais	/	Musique de suspense annonciatrice	/
5	8s	Plan rapproché épaule Vue latérale	Image fixe	La caméra est située à l'intérieur du véhicule, Bachir est filmé de dos on voit le reflet de son visage sur le rétroviseur intérieur. Bachir présente le laisser-passer au soldat que l'on voit, à travers le parebrise, lui donnant l'ordre de passer.	-Hassan Hassani -Larbi Zekkal -Abdelkaer Safiri -Brahim Hadjaj	/	Même musique	/
6	6s	Plan moyen	Image fixe puis panoramique de droite à gauche	Les soldats tirent la barrière et donnent à Bachir l'ordre de passer.	-Djelloul Bachdjarah -Fattouma Oussiha -Kaci Ouchen -Mohamed Stambouli -Ahmed Kadri	/	Même musique	/

plans		Bande d'image				Bande de son		
N ° de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
7	6s	Plan d'ensemble Vue frontale	Caméra portée	La voiture avance sur une route au milieu des montagnes.	Avec la participation de Jean-Louis Trintignant Marie-Josée Nat	/	Musique de suspense annonciat rice	/
8	5s	Plan d'ensemble Vue frontale	Travelling arrière	La voiture poursuit son itinéraire.	Chef opérateur Rachid Merabtine Ingénieur du son Dahmane Boumedienne	/	Même musique	/
9	8s	Plan d'ensemble en plongée	Panoramique de gauche à droite	La voiture de Bachir que l'on voit d'en haut monte une route tortueuse. On voit également l'ensemble de la montagne, une partie de la route et une patrouille de quatre soldats.	Musique Philippe Arthys Orchestre symphonique de la radiodiffusion de télévision algérienne sous la direction de Merzak Boudjenia	/	Même musique	/

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
10	6s	Plan d'ensemble en plongée	Panoramique de gauche à droite	On suit le trajet de la voiture qui monte la colline, elle est filmée en plongée et on suit son parcours avec un mouvement panoramique.	Montage Eric Pluet Directeur de production Smail Ait Si Selmi	/	Musique de suspense annonciatrice	/
11	6s	Plan rapproché épaule Vue latérale	Image fixe	Sur la route, on voit passer, des militaires au bord d'une Jeep de patrouille qui a failli heurter la voiture ensuite, à gauche de l'acteur nous distinguons un soldat français et à sa droite des paysans traversant la route.	Mise en scène Ahmed Rachedi	/	Même musique	/

Le premier constat à faire dans ce découpage technique du générique du film est la séquence d'ouverture qui le précède. De prime abord, le film s'ouvre par une sorte de pré-générique que l'on a précisé plus haut l'enjeu narratif. Son rôle était de capter l'attention des spectateurs dès le défilement des premiers plans.

La première information importante fournie par le générique est le titre du film et son origine littéraire. Cela était indiqué par une note écrite précisant qu'il s'agit d'une adaptation du roman éponyme de Mouloud Mammeri ce qui nous permet de dire que le générique consiste à établir un rapport entre des éléments du monde réel tel que des information sur l'équipe technique ou sur l'origine du film produit d'une adaptation ou d'une histoire vraie et des éléments de l'univers fictif tel que la découverte des personnages.

Dès la première image qui s'affiche sur l'écran, un objet nous interpelle. Comme nous l'avons déjà décrit, le premier plan met en scène un soldat tenant une mitrailleuse. Le choix d'une mitrailleuse pour ouvrir un récit est presque un symbole qui laisse déduire l'univers de la guerre.

Le générique de *L'Opium et le bâton* nous fait découvrir le chemin de retour de Bachir à Tala. Fuyant la ville d'Alger et d'éventuels interrogatoires. Le réalisateur nous fait identifier également les lieux à partir des plans d'ensemble et des plans généraux qu'il met en place afin de nous montrer les montagnes kabyles où va se dérouler la majorité des actions. Il est à constater que le générique sur lequel s'affichent les noms d'acteurs n'est qu'une partie du film. Il s'agit d'une séquence à part entière qui témoigne d'un enchâssement du récit dans le corps du générique, ce genre fait partie de la catégorie du *générique d'ouverture* ou *intercalé* confondu avec la scène d'ouverture en succédant à un pré-générique. Laurence Moinereau dans sa thèse *Le générique de film : du linguistique au figural*⁸⁴, distingue deux types de génériques intercalés, elle appelle le premier *la pause descriptive*, elle insiste sur le lien entre un avant et un après temporel. Le deuxième type de générique intercalé est celui qui convient le plus au cas de *L'Opium et le bâton*, appelé *le trajet* ce générique assure le lien entre deux lieux⁸⁵.

⁸⁴ Moinereau, Laurence. (2000). *Le générique de film : du linguistique au figural*. [Thèse de doctorat]. Université de Paris 3.

⁸⁵ Tylski, Alexandre. (2008). *Op cit.*, p. 14.

Tout au long du parcours de Dr Lazrak au bord de son véhicule, nous apercevons des militaires et des soldats répartis sur toute la route de Tala ce qui laisse apercevoir le renforcement du dispositif militaire dans les chemins qui mènent vers la montagne. Et là encore le réalisateur prépare le spectateur à plonger dans l'univers des films de guerre et de lutte. Pour ne pas heurter le spectateur, le générique nous informe peu à peu sur le genre du film ce qui montre son rôle crucial dans l'horizon d'attente qu'il instaure au public.

Il faut noter que la musique du générique contribue également à découvrir l'orientation du film. La musique de *L'Opium et le bâton* a été composée par le français Philippe Arthuys, elle s'accorde avec l'ambiance du film et rappelle les films d'actions.

Enfin, contrairement aux génériques classiques qui se terminaient par le carton « Fin », *L'Opium et le bâton* se termine par un post-générique, dans lequel nous assistons à une conclusion filmique. À travers un plan aérien, nous apercevons le village de Tala en ruines, en décombres et en fumée entouré de ses montagnes constituant un fond à une citation de Mammeri qui vient conclure le film.

« Parce que ...

Quand trop de sécheresse brûle les cœurs

Quand la faim tord trop d'entrailles.

Quand on verse trop de larmes.

Quand on bâillonne trop de rêves, c'est comme quand on ajoute bois sur bois sur le bûcher.

À la fin, il suffit du bout de bois d'un esclave pour faire dans le ciel de Dieu et dans le cœur des hommes le plus énorme incendie ».

À cet appel du premier novembre qui a servi de conclusion succède une liste des personnes qui ont collaboré à l'interprétation du film.

Ce que le jour doit à la nuit :

Comme pour *L'Opium et le bâton*, l'histoire de *Ce que le jour doit à la nuit* commence avant le générique. Nous assistons à quatre séquences avant de voir apparaître la première mention écrite.

Le choix d'un générique précédé de quelques séquences est toujours dans le but d'attirer l'attention du public. Au début, ce film annonce déjà des éléments facilitant la compréhension de l'histoire sans pour autant dévoiler son contenu. D'ailleurs, il commence par la fin.

Le film s'ouvre par un plan sur la mer accompagné du son des mouettes et des bateaux. À ce plan qui disparaît progressivement par un fondu enchaîné, succède un gros plan latéral sur le visage d'un vieillard aux cheveux blancs et yeux bleus pensif. En voix off, on peut entendre la voix d'un homme qui comme dans un monologue intérieur dit : « *un poète disait si tu arrives à saisir ce que les vagues racontent tu marcheras sur l'eau* »⁸⁶. Très lentement le vieux se retourne face à la caméra, à sa droite la mer bleu et en voix off : « *je n'ai jamais cherché à marcher sur l'eau et puis que peuvent me raconter les vagues lorsque l'âge a remplacé le temps tous les horizons du monde deviennent mémoire* »⁸⁷. Sur l'écran apparaît une note écrite : *Marseille 1970* à travers un plan général de la ville de Marseille reconnaissable grâce à la basilique Bonne mère.

Nous continuons d'entendre la voix off qui dit « *aujourd'hui l'avenir est derrière moi devant il n'y a que le passé* »⁸⁸. La deuxième séquence apparaît alors graduellement par un autre fondu enchaîné. On voit apparaître deux hommes trentagénaires Younes ou Jonas le personnage principal du film et son ami Fabrice. Cette séquence est importante car elle nous informe sur l'époque dans laquelle se situe cette partie de l'intrigue, elle se déroule dans une chambre d'hôtel, l'hôtel du port. Cela est indiqué dans un dialogue entre ces deux personnages : Jonas se trouve face un miroir lorsque Fabrice s'approche de lui et le taquine : « *On est en 70 plus maintenant comme ça qu'on fait les cravates plus gros... magnifique* »⁸⁹. La séquence nous montre aussi le déroulement de l'histoire qui n'obéit pas à un ordre chronologie.

Quant à la troisième séquence qui constitue le pré-générique du film, elle se passe toujours à la ville de Marseille. À travers des plans à l'extérieur jour, apparaît une jeune femme avec un enfant. Jonas les contemple de loin, aussitôt que la jeune femme s'approche il se retourne et se met derrière un arbre.

Le dernier plan disparaît progressivement par un fondu enchaîné et laisse apparaître le premier plan marquant le début du générique de film et de la quatrième séquence mettant en scène un ciel ensoleillé constituant le fond à une mention écrite : *Campagne algérienne 1939*.

⁸⁶ Arcady, Alexandre. (2012). *Ce que le jour doit à la nuit [film]*. Alexandre Arcady et Inigo Lezzi.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

Découpage technique du générique du film *Ce que le jour doit à la nuit* :

plans		Bande d'image				Bande de son		
N° de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
1	3s	Gros plan	Image fixe	Un gros plan sur le soleil accablant de l'été.	Campagne algérienne 1939...	Voix off <i>Younes...</i>	Musique orientale à l'Oud	Chant de cigale
2	3s	Plan rapproché poitrine Vue frontale	Panoramique vertical (tilt).	Un enfant aux cheveux blonds et aux yeux bleus joue avec son chien dans un champ de blé, il se retourne vers sa mère.	/	Voix off <i>Younes...arwah (viens).</i>	Musique orientale à l'Oud	-Chant de cigale
3	14s	Plan d'ensemble Vue frontale	Panoramique de gauche à droite.	La mère de Younes est à l'intérieur de la maison. Par la fenêtre qui donne sur le champ, elle appelle son fils. La caméra est placée derrière elle et à travers la fenêtre on voit Younes, qui jette le bâton et rejoint sa mère.	/	« <i>Tiens, prends ça à ton père</i> ». Younes : « <i>Sahha (d'accord)</i> ».	Musique orientale à l'Oud	-Chant de cigale -Bêlement de moutons - Gloussement de poules

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
4	7s	Plan d'ensemble Vue frontale	Panoramique de gauche à droite	Younes sort de la maison, son couffin à la main et traverse le champ de blé. Des oliviers, un palmier, un âne avec sa charrette et un mouton tout un décor vient rappeler l'univers de la campagne.	Alexandre Films présente en coproduction avec New Light Films- Studio 37- Wild Bunch – France 2 Cinéma Les films du Jasmin – Be Films- Ufilm en association avec Ufund.	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de coq -Braiment d'âne
5	6s	Plan rapproché Vue latérale	Tilt	Plan rapproché d'une petite fille, Zahra la sœur de Younes assise sur une chaise à l'intérieur de la maison. Sa mère lui donne une poupée et l'embrasse.	Avec la participation de CANAL+ CINE+ et de France Télévisions	« <i>tiens, Zahra joue avec ta poupée</i> ».	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
6	2s	Plan demi-ensemble Vue latérale	Image fixe	Plan demi-ensemble d'un chien et d'un âne attaché à un olivier au milieu du champ.	/	En voix off Younes appelle son chien : <i>Boubii</i>	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Braiment d'âne
7	8s	Plan d'ensemble Vue en plongée	Panoramique de gauche à droite	Younes tenant son couffin et suivi de son chien descend une pente, ce plan met, implicitement, Younes en évidence car ce dernier se positionne au centre du foyer de perception et ce malgré le mouvement de la caméra.	Un film de Alexandre Arcady avec Nora Arnezeder Fu'ad Ait Aattou	/	Musique orientale à l'Oud et Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Aboiement de chien

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
8	6s	Plan d'ensemble Vue frontale	Panoramique de gauche à droite	Un champ de blé qui constitue un fond au titre écrit.	<i>Ce que le jour doit à la nuit</i> d'après le roman de Yasmina Khadra publié aux éditions Julliard	/	Musique orientale à l'Oud et Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
9	6s	Plan rapproché Vue frontale	Panoramique de gauche à droite	Plan rapproché du blé.	Anne Parillaud Vincent Perez	/	Musique orientale à l'Oud et Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
10	6s	plan américain Vue frontale	Brefs panoramique et tilt.	Un paysan accroupi en train de travailler sa terre dont on ne distingue pas le visage à cause du chapeau en paille qui protégeait sa tête contre le soleil de plomb.	Anne Consigny Mohammed Fellag	/	Musique orientale à l'Oud et Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
11	3s	Plan américain Vue latérale	Travelling de droite à gauche.	Le petit garçon pris rapidement, de profil. Il court au milieu du blé, son couffin à la main.	Nicolas Giraud	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Aboiement de chien
12	3s	Plan italien Vue frontale	Image fixe	Issa, le père de Younes vérifie sa récolte.	Olivier Barthelemy	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
13	7s	Plan rapproché (taille) Vue de dos	Caméra portée	Younes continue sa course.	Marine Vacth Mathias Van Rhache	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Aboiement de chien
14	9s	Plan italien Vue frontale	Panoramique de droite à gauche	Le père heureux de sa récolte, égraine du blé et souffle dessus. Il se dirige, lentement, vers une petite roche sur laquelle il s'assoit et contemple ses champs.	Mathieu Boujenah Salim Kechiouche Moussa Maaskri	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Son de magie

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
15	6s	Plan rapproché taille Vue latérale	Travelling de gauche à droite	Younes court au milieu du champ tenant toujours son couffin en main.	Et le petit Iyad Bouchi Abbès Zhamani Sarra Elborj Sébastien Magne	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Aboiement de chien
16	3s	Gros plan Vue latérale	Image fixe	Le père de Younes contemple son champ en souriant.	Et Tayeb Belmihoub	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
17	2s	Plan d'ensemble Vue latérale	Travelling de droite à gauche	Le chien de Younes gambade au milieu du champ.	Avec la participation de Jean-François Poron et de Jacques Frantz	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Aboiement de chien
18	4s	Plan moyen Vue frontale	Travelling arrière	Younes toujours au milieu du champ de blé accompagné de son chien.	Casting Pierre Jaques Benichou, Production exécutive Catherine Gradjean Régie Attila Egry	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Aboiement de chien

plans		Bande d'image				Bande de son		
N° de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
19	2s	Plan rapproché poitrine	Tilt	Le père sourit et se lève pour accueillir son fils.	Costumes Eric Perron	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
20	2s	Plan d'ensemble Vue en plongée	Tilt	Younes arrive au champ, il s'approche de son père et l'embrasse.	Décors Dony Egrý	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
21	2s	Gros plan Vue latérale	Tilt	Gros plan sur le baiser que vient poser Issa sur le front de son fils. Il lui montre fièrement le champ.	/	« <i>regarde mon fils</i> ».	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
22	2s	Plan rapproché Vue frontale	Image fixe	Plan rapproché sur le champ de blé.	Montage Manu de Sousa	En voix off le père : <i>Chof Younes (regarde)</i>	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
23	2s	Plan américain Vue latérale	Image fixe	Le père montre la récolte à Younes.	/	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
24	2s	Insert Vue latérale	Image fixe	Le père égrène le blé dans sa main.	Premier assistant Pascal Meynier	<i>En voix off elhamdulila h</i>	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
25	1s	Plan rapproché taille Vue latérale	Image fixe	Younes sourit à son père.	/	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
26	2s	Insert Vue latérale	Image fixe	Gros plan sur la main du père tenant quelques graines.	/	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale
27	2s	Plan rapproché taille Vue latérale	Image fixe	Younes sourit à son père	/	Le père : <i>rabi makhalanec h (dieu ne nous a pas abandonné)</i>	Musique orientale et son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale

plans		Bande d'image				Bande de son		
N °de plan	durée	échelle de plan et angle de prise de vue	mouvement de la caméra	description du contenu du plan	Mention écrite	dialogue	musique	bruit
28	4s	Plan d'ensemble Vue frontale	Image fixe	Younes et son père s'appêtent à aller déjeuner.	Directeur de la photographie Gilles Henry son Didier Lozahic Amaury de Nexon Alexandre Hernandez	/	Musique orientale et son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale et des oiseaux
29	5s	Plan d'ensemble Vue frontale	Panoramique verticale et horizontale de gauche à droite	Plan d'ensemble sur deux cavaliers qui apparaissent de loin.	Scenarior et dialogues Daniel Saint-Hamont Alexandre Arcady et Blandine Stintzy	/	Musique orientale et son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Cris de cheval
30	4s	Plan d'ensemble Vue latérale	Image fixe	Le père enlève son chapeau pour s'asseoir avec son fils sous l'ombre d'un arbre.	Réalisation 2 ^{ème} équipe Pierre Aknine	/	Son mélancolique du doudouk	-Chant de cigale -Cris de cheval

Ces premiers plans décisifs du film suscitent suffisamment le désir de découverte chez le spectateur et bon nombre de questions se posent à lui afin de résoudre les énigmes. Qui est-ce ce petit garçon ? Est-il le vieux du début du film ? Est-il le même jeune homme qui est à la recherche de sa bienaimée ?

Avant le défilement du générique, et en l'espace de quelques minutes, le réalisateur offre à son public un aperçu du film grâce à quelques plans mettant en scène le personnage principal favorisant ainsi l'immersion rapide du public dans la trame du film. Le spectateur se rend compte facilement que l'histoire sera racontée du point de vue du vieux et peut deviner les thématiques abordées dans le film. D'abord, le choix d'un vieux face à la mer pour ouvrir le film peut suggérer le regret notamment par le contenu de la voix off. « *Aujourd'hui l'avenir est derrière moi devant il n'y a que le passé* »⁹⁰. L'amour de Younes pour Emilie qui retentit toute de suite, ou encore l'amitié qui résiste au temps et aux différences est l'autre thème qui caractérise le film, enfin une allusion à l'Histoire à travers le court dialogue entre Younes et Fabrice qui clôt cette séquence et nous informe que le destin des deux peuples algérien et français a changé.

- « *dis-moi Younes comment ça va là-bas* »

-«*Bien, mais c'est plus pareil* ».

- «*Nous aussi c'est plus pareil, c'est comme ça* ».

À la fin de cette séquence, une musique mélancolique marque le changement de plan. Un insert de quatre secondes, d'une très faible profondeur de champs, ne retient que les mains de Younes tenant un papier. Le choix du gros plan est dans le but de mettre en évidence le contenu du papier (l'adresse d'Emilie).

Après deux minutes et 35 secondes de pré-générique, résonne la voix d'une femme appelant Younes pour annoncer le début du générique d'ouverture ou *la pause descriptive* grâce à laquelle le générique ne se sépare pas du reste du film mais il souligne le lien entre un avant et un après temporel. La première mention écrite apparaît alors afin de mettre en avant des noms des acteurs capables de conditionner et garantir la rentabilité du film. Le décor change, la musique également et le bruitage (bêlement de moutons, chant des coqs...), ils

⁹⁰ Arcady, Alexandre. (2012). *Op., cit.*

accompagnent le générique, s'accordent parfaitement à l'ambiance de la séquence et permettent de déduire que c'est la campagne.

Le générique nous renseigne également sur le personnage principal du film. Dès les premiers plans et en quelques plans introductifs, il nous informe sur l'évolution du personnage et les différentes périodes marquant sa vie allant de son enfance jusqu'à sa vieillesse. Younes est toujours placé dans une profondeur de champ visuel totalement nette, ce choix est justifié par l'importance de ce personnage dans l'intrigue du film.

Une séquence de film est une mine d'informations. Nous avons privilégié la description plan par plan et nous avons mis l'accent sur certains d'entre eux en fonction de leur pertinence. À l'exemple des plans 21,24 et 27 qui sont très significatifs. Sur le plan 21 Issa embrasse son fils sur le front signe d'affection sincère. Ce baiser mis en évidence par un très gros plan dépeint l'amour inconditionnel du père. Le plan 26, quant à lui, dépeint l'amour de la terre, le père remercie Dieu pour la récolte et la montre fièrement à son fils. Et enfin le plan 27, Issa, soulagé, dit à son fils : « *Dieu ne nous a pas abandonné* ». À ces paroles, Younes est dans un état de béatitude totale. Un plan rapproché de Younes permet de décrire l'impact du discours du père qui essaye de transmettre l'amour de la terre à son enfant.

Le décryptage du générique nous a permis de souligner l'importance accordée à la terre et aux moissons. L'attachement à sa terre est presque un symbole d'attachement à ses origines. Mais aussitôt, les sentiments de joie et de satisfaction s'interrompent par l'arrivée des deux cavaliers aux regards menaçants. Le père et le fils s'inquiètent et le spectateur se rend compte que quelque chose se prépare et qu'il s'agit peut-être de l'élément déclencheur.

À la fin du film nous assistons à un générique de fin sous forme de rétrospection. Comme le début du film marqué par ce personnage vieux contemplant la mer, la fin elle aussi nous est présentée à travers le regard du même vieux aux cheveux blancs. Younes qui se remémore et voit défiler toute son enfance, sa jeunesse et toutes les personnes ayant marqué sa vie.

En effet, accompagné d'une musique typiquement algérienne et kabyle notamment du grand artiste Idir, les dernières images du film défilent. Au rythme de la chanson *Vava Inouba* une succession de plans s'enchaîne, elle nous guide dans un flash-back et nous fait rappeler des scènes et des personnages du film comme nous ne les avons pas vus avant. Des personnages souriants à la caméra faisant des clins d'œil (comme Jelloul). En vérité, ce sont des sourires adressés à Younes qui les voit ainsi. Issa le père, la mère et la petite sœur Zohra comme au début du roman, sur la charrette. Madame Casenave tirée à quatre épingles et son chauffeur Krimou, Ses amis Fabrice, Simon... sur une voiture décapotable, l'oncle Mahieddine et son épouse Madeleine. Ensuite la place de Rio Salado, la mairie, le San Francisco et enfin Emilie au visage angélique qui soudain apparaît et disparaît aussitôt de la place du village, elle tourne son dos et s'en va. Younes en étant vieux la rejoint et lui tient la main ce plan est mis en évidence par un insert. À travers un panoramique vertical du bas en haut nous découvrons Younes retrouvant ses vingt ans, à ses côtés Emilie jeune, elle aussi, et les deux souriant à la caméra. Par un plan rapproché épaulé les deux amoureux, toujours souriants, se regardent, l'image se dissipe par un fondu enchaîné qui permet un parfait raccord avec le plan suivant.

Sur le même fond d'image fixe du soleil ouvrant le film, une citation assez symbolique de Yasmina Khadra vient s'inscrire sur l'écran : « *Celui qui passe à côté de l'histoire de sa vie n'aura que l'âge des regrets et tous les soupirs du monde ne sauraient bercer son âme...* ». Il importe de souligner l'aspect mélancolique qui marque le début de *Ce que le jour doit à la nuit*, l'inquiétude se lisait sur les visages des personnages. En revanche, dans le dénouement s'emmêlent regret, nostalgie et personnage souriants.

Le générique de fin est le « *lieu où chacun des collaborateurs se voit rétribué selon son dû sous forme d'une « nomination* »⁹¹ . La citation de Yasmina Khadra est suivie d'une liste détaillée qui défile du haut en bas. Elle comprend tous les noms d'acteurs selon leur ordre d'apparition ainsi que les noms de toutes les équipes qui ont contribué à l'élaboration du film.

⁹¹ Leutrat, Jean-Louis. (Été 1986). Il était trois fois. *Revue belge du cinéma*. N° 16. Jean-Luc Godard, les films.p. 65.

Le générique de film est donc association d'écrits et d'images. De plus de leur fonction de commencer un film et de le conclure, les génériques permettent aux spectateurs de se projeter dans l'univers du film et constituent une source intarissable d'informations, le générique tout comme la bande d'annonce peuvent conditionner la projection d'un film.

I.3. Chapitre 3 : de l'écrit à l'écran :

I.3.1. Approche filmique/approche romanesque :

Les frontières entre les arts s'effacent et les médias ne sont plus conçus comme isolés les uns des autres. Il s'établit des liens et des relations d'interaction et d'échange. Ces relations d'échanges et de complémentarité exigent l'adoption d'une perspective intermédiaire et de mettre en lumière des aspects relationnels et transformationnels et non pas d'analyser séparément le contenu spécifique à chaque médium.

Les arts écrits et les arts de l'écran se trouvent au cœur de ces relations vus les liens multiples qui se tissent entre la littérature et le cinéma et qui ont donné naissance à l'adaptation.

Dès qu'il s'agit du passage du roman vers le film, une question revient toujours, c'est celle de la fidélité. Ou encore, ce conflit entre les deux noyaux du langage filmique et du langage romanesque : le mot et l'image.

Alors que certains telle que Marguerite Duras ont pensé que le cinéma était inférieure au mot et qu'il fixait la représentation, arrêta le texte et limitait l'imagination⁹². Ou comme Albert Laffay qui, dans *Logiques de Cinéma*, a parlé d'images de l'écran qui bloquent l'imagination⁹³. Le récit scriptural et le récit filmique disposent chacun de matériau différent, de moyens propres et d'approches et de lois spécifiques, chaque art détient des principes de fonctionnement et donne naissance à une nouvelle œuvre.

Comparé au roman qui repose sur le mot et se limite à l'écrit, le film et le langage cinématographique reposent sur l'image qui constitue leur élément de base. Ainsi que l'indique Marcel Martin « *elle est la matière première filmique et déjà cependant une réalité particulièrement complexe* ». ⁹⁴

L'image est le produit d'un appareil technique capable d'enregistrer une scène de réalité d'une manière très objective. Mais cette machine reproduit la réalité du point de vue de celui qui la dirige. Le réalisateur, bien entendu, intervient dans

⁹² Duras, Marguerite (1977). *Op., cit.* p. 75.

⁹³ Laffay, Albert. (1964). *Logique du cinéma*. Paris (France) : Masson & Cie. p. 13.

⁹⁴ Marcel, Martin. (1992). *Op. cit.*, p.21.

cette opération de restitution du réel et dicte à son équipe de tournage les sens voulus.

L'image filmique est dotée d'un caractère assez fort tel que le mouvement, installé par les gestes, et la précision dévoilée par le zoom ou le gros plan. Elle suscite un sentiment d'empathie irrésistible chez le spectateur et suscite sa curiosité et parfois son parti-pris. Notamment chez les spectateurs non avertis qui finissent parfois par adhérer complètement à tout ce qui défile sur leurs écrans. Il convient ici de rappeler qu'il nous est, à presque tous, arrivé de sympathiser avec un personnage filmique ou prévenir un autre d'un danger qui le menace et donc participer consciemment et inconsciemment à cette scène filmique.

Bien plus que le mouvement, la bande sonore, constitue un élément décisif dans un film. Le son restitue tous l'environnement de la vie reconstituée. « *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* »⁹⁵. Le son offre donc à l'image filmique plus de vraisemblance, de crédibilité et d'impact psychologique. Ainsi, il incite le spectateur à une posture de convaincu de ce qu'il voit et entend. Le film est le lieu où paroles, images, sons se croisent et forment un tout pour acculer le spectateur à se rendre à l'évidence créée par la convergence de ces moyens modernes et puissants.

Cependant, sur le plan de la signification, le sens d'une image filmique n'est pas toujours facilement accessible. Bien entendu, par opposition à l'écrit qui demande une certaine capacité du lecteur à lire et à décoder les sens de chaque mot, à saisir les connotations, à savoir les présupposés, à cerner les sous-entendus, tout spectateur peut visionner un film et subir inconsciemment les images qui l'assaillent. Mais, les technologies nous apprennent à nous méfier de l'image subliminale non perçue par notre conscient mais qui règne sur l'inconscient. Ainsi, et contrairement à ce qui paraît, saisir le sens qui se cache derrière l'image filmique n'est pas si facile que ça car l'image est un signe assez complexe.

Effectivement, le roman reste l'exemple de l'œuvre, réservoir de plusieurs sens (selon Genette) en fonction de chaque lecteur et suivant sa trajectoire

⁹⁵ Metz, Christian. (1971). *Langage et cinéma*. Paris (France) : Larousse.

personnelle, son milieu culturel, social, religieux. Pareillement et parallèlement pour l'image filmique, il y a le dit et le non-dit, le patent et le suggéré, l'image filmique plus précisément comporte le « visible » et le « suggéré ».

Pour mieux investiguer une image filmique, il faut donc la décoder ce qui requiert une maîtrise de ses paramètres.

Voir un film, l'interpréter, et saisir ses portées symboliques demande une maîtrise du vocabulaire cinématographique et suppose donc, de mettre en œuvre des capacités d'analyse pour faire parler les images et percer les énigmes.

Quant à la réception du film par les spectateurs, plusieurs facteurs interviennent lors de cette opération. En effet, l'image filmique est polysémique et détient plusieurs connotations. Bien que le langage de l'image soit universel et accessible à tout le monde contrairement au langage romanesque qui demande une maîtrise de langue et d'alphabets particuliers. Chaque spectateur perçoit l'image filmique d'une manière différente, un sens peut être accessible à un spectateur et inaccessible à un autre.⁹⁶ Le milieu socioculturel par exemple, joue un rôle très important dans la construction du sens. Il peut influencer voire conditionner la perception du sens.

Pour *Ce que le jour doit à la nuit* les réactions et les avis diffèrent des deux côtés de la rive méditerranéenne. Certains perçoivent ce film comme porteur d'un message de réconciliation entre les deux communautés, Européenne et Algérienne, et qu'il met en scène une société multiculturelle qui vit harmonieusement. D'autres pensent qu'il élude l'atrocité de la guerre et des rapports dramatiques entre les deux communautés.

Une séquence de ce film nous a interpellés et peut témoigner de l'importance du milieu socioculturel dans la compréhension et l'interprétation d'un film. Il s'agit du moment où l'oncle Mahi montre au petit Younes la photo de *Lalla Fatma Nsoumer* une héroïne kabyle, figure de la résistance algérienne. Pour un spectateur qui ne connaît pas l'histoire de l'Algérie cette femme est inconnue. Alors que pour les algériens cette femme est le symbole de combat et de résistance pour

⁹⁶ Bensalah, Mohamed. (2010). *Récits romanesques, récits filmiques. Problématique des transferts sémiotiques*. Oran (Algérie) : Crasc. p.154.

la liberté. Plusieurs années plus tard, après le décès de son oncle, Younes va se recueillir sur la tombe de *Lalla Fatma*. Là encore il faut faire appel à ses connaissances socioculturelles pour saisir la portée symbolique de cette séquence et notamment de l'insert, du très gros plan qui met en évidence le nom de l'héroïne écrit en langue arabe.

Il faut donc apprendre à lire un film. Car ce dernier est doté d'un pouvoir d'influence potentiel que ce soit sur les idées, les connaissances, les modes de vie et sur la vie de manière générale, actuellement les réalisateurs et scénaristes ne ménagent aucun effort pour faire adhérer le spectateur aux idées défendues dans leurs films. En outre, les recherches sur le langage filmiques sont au cœur des intérêts des chercheurs qui consacrent de plus en plus de travaux et d'études à la sémiologie de l'image cinématographique.

Ainsi, l'analyse filmique nécessite une étude des concepts et des notions spécifiques indispensables au décodage et l'interprétation du film et non seulement une étude descriptive.

Pour analyser un *objet film* il faut déterminer le contexte et définir l'objectif final dans le but de mieux cerner l'analyse et de bien fixer les limites et les finalités de la recherche ainsi que les outils et les démarches qui conviennent.

Par opposition à l'analyse romanesque qui a toujours recours à la production écrite, l'analyse d'un film a plusieurs supports à sa disposition. Elle peut être un produit écrit comme un produit audiovisuel présentant un ensemble de séquences de film analysé et parfois même commenté.

D'autant plus que pour Raymond Bellour, par exemple, le texte filmique est « *introuvable* » autrement dit qu'on ne peut pas citer ce qui constitue une sorte d'obstacle à l'analyse filmique. La description écrite d'un film ne rend pas compte de tous ses aspects car une citation n'est pas dotée de suffisamment de capacités lui permettant de transposer minutieusement et fidèlement l'audiovisuel. Selon lui, par une production verbale nous risquons de faire une simple description du film et non une analyse.

L'analyse filmique exige aussi de voir et de revoir l'œuvre en question. « *L'histoire narrée est difficilement maitrisable au terme d'une seule projection* »⁹⁷. Une vision unique d'un film ou des impressions premières ne permettent pas de confirmer ou d'infirmer une hypothèse d'analyse. À propos des lectures, Alain Robbe-Grillet cité dans *De l'écriture romanesque à l'écriture filmique*, explique :

« *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, structural...un sens s'effaçait à chaque fois devant un autre qui venait ensuite* »⁹⁸.

Tout comme le roman, le film offre aux chercheurs la possibilité de réaliser une analyse minutieuse. En effet, si le lecteur d'un roman peut lire et relire un roman et possède la possibilité de procéder à un aller-retour dans la lecture pour mieux l'analyser ou simplement le comprendre. Le spectateur d'un film et notamment les critiques qui s'intéressent à l'analyse des films manipulent le film et peuvent arrêter le défilement faire des arrêts ou des avances sur des images grâce aux DVD.

Une étude analytique suit le même parcours pour tous les domaines, analyser une œuvre littéraire, une situation économique d'un pays ou d'un autre objet quel qu'il soit passe toujours par les mêmes phases. L'analyse telle que définie par le dictionnaire culturel de la langue française est une « *Opération intellectuelle consistant à découper un texte en ses éléments essentiels afin d'en saisir les rapports et de donner un schéma de l'ensemble* ». ⁹⁹

La première étape dans le parcours d'une analyse est donc la déconstruction. Elle consiste à dissocier les éléments constituant l'objet d'analyse et en suite les reconstituer pour mieux comprendre les liens entre le tout et les parties.

Pour conduire une analyse filmique, le principe est le même. Séparer, détacher et désunir les composantes du film-objet. Cette étape de déconstruction

⁹⁷ Sayad Elbachir, Hanane. (2009). *De l'écriture romanesque à l'écriture filmique*. [Thèse de Doctorat]. Université d'Oran (Algérie). p.209.

⁹⁸ Ibid. p.209.

⁹⁹ Rey, Alain. *Dictionnaire culturel en langue française*. (2005). L'analyse. Paris (France) : Editions Le Robert.

doit être suivie d'une reconstitution du film et enfin aboutir à une rédaction d'un discours argumenté et d'une interprétation.

Le découpage d'un film conduit essentiellement à l'analyse des éléments de base qui le constituent. Parmi ces éléments dont l'analyse est incontournable, figure le plan. Il constitue une prise de vue de la caméra qui ne dure généralement que quelques secondes. Ce fragment du film est limité par d'autres fragments ou plans à qui il se relie par les raccords.

Il existe bien entendu différents plans, ils changent en fonction de la position de la caméra par rapport à l'objet filmé : le plan général, le plan moyen, le plan américain, le gros plan focalisé sur le visage de l'acteur et le très gros plan ou appelé aussi insert qui attire l'attention du spectateur sur un détail important. Les plans se composent de la durée qui dépend du support et de la capacité du chargeur de la caméra, de l'angle de prise de vue plongée/contreplongée... Il dépend également des mouvements de la caméra travelling avant/arrière, panoramique ou caméra fixe. Un plan se compose aussi du cadrage ainsi que de la profondeur de champ qui concerne l'espace où se trouve l'objet filmé. L'image de ce dernier est généralement nette par rapport au reste du plan qui devient flou.

Un texte verbal peut faire l'objet de différentes interprétations par ses lecteurs. Dans le texte filmique, la quête de sens est conditionnée par de nombreux codes donnant lieu, eux aussi, à des décodages de l'image filmique qui divergent d'un spectateur à un autre.

Tous ces codes spécifiques qui régissent le langage filmique sont mis en lumière dans le sous-chapitre consacré aux procédés d'expression du langage filmique.

I.3.1. Procédés d'expression du langage filmique :

Le langage visuel est un langage complexe. Il repose sur des codes qui constituent ses éléments de base d'où sa capacité à transposer minutieusement des faits, des émotions et à véhiculer des idées. Les plus importants sont le plan, la séquence, le montage, le cadrage ou encore les mouvements de caméra.

Notre but n'est pas de répertorier tous les procédés de l'écriture filmique, mais d'illustrer leurs rôles dans la réalisation d'une œuvre filmique réussie et de démontrer à quel point la maîtrise de ces procédés est importante à l'analyse filmique et au décryptage de ses signes.

La séquence telle que définie par François Vanoye est « *Une unité relativement autonome et constituant un tout du point de vue de l'intrigue* »¹⁰⁰, il s'agit d'une suite logique de plans. Dans un film tel que nous le connaissons, une séquence est composée d'un ensemble de plans qui se rapportent à un même action et formant un tout. Les séquences, quant à elles, lorsqu'elles se rapportent à une même action forment une scène.

Le changement ou le passage d'une séquence à une autre s'effectue généralement avec des changements de sons et de la musique qui accompagnent la séquence dans le but d'agir sur les spectateurs et de créer chez eux des sentiments de suspense, d'admiration ou de joie.

Une chose demeure toutefois, certaine une séquence de film peut être formée aussi d'un seul plan. En effet, du temps de l'invention du cinématographe, les films des frères Lumières étaient caractérisés par la non-continuité. Ils étaient composés d'un plan unique : « *Le cinématographe est, au départ, une machine à produire des photogrammes multiples (nécessaires pour composer un plan) et non pas, au début du moins, une machine à faire des plans* »¹⁰¹.

À cette époque les capacités limitées de la pellicule ont fait que les Lumières enregistraient des scènes qui duraient environ 45 à 50 secondes seulement. Le film n'était qu'un tableau pris par l'objectif de la caméra. Selon

¹⁰⁰ Vanoye, François. (1979). *Récit écrit, récit filmique*. Paris (France) : Nathan. p. 74.

¹⁰¹ Gaudreault, André. (1999). *Du littéraire au filmique*. Paris (France) : Armand Colin. 1999. p. 28.

Gaudreault cette période de plan unique ou *plan-tableau*, selon son expression, a été suivie de deux autres périodes dans lesquelles on voit évoluer le film.

Progressivement les temps ont changé, des films à plusieurs plans ont fait leur apparition, ce sont des plans autonomes qui n'ont aucune relation de continuité entre eux, et qui sont séparés par des ellipses narratives. Ultérieurement les plans multiples vont obéir à un autre paramétrage. Le montage va permettre de raccorder les plans et d'établir une linéarité entre eux.

Pour reprendre l'idée de continuité entre les plans, il faut, préalablement les définir. Un plan constitue tout ce qui s'offre au champ optique de la caméra à partir du moment de sa mise en marche jusqu'à son arrêt. Il s'agit de l'action filmée entre les deux mots du réalisateur « Action » et « coupez ». « *Si La littérature s'écrit avec des mots, le cinéma s'écrit avec des plans* »¹⁰².

L'agencement des plans doit être préparé par le découpage technique par plan qui est parmi les fondements de la création cinématographique. Il s'agit de la ligne directrice qui assure l'élaboration d'un récit bien structuré. Cette étape cruciale se réalise avant la rédaction du script qui veille à la continuité visuelle et sonore pendant un tournage. Le découpage technique demande d'indéniables qualités de réalisateur. Sa fonction est d'éviter les incohérences et les disjonctions entre les plans et permet au réalisateur de s'exprimer selon sa façon de voir les choses et de mettre en œuvre un film doté d'une personnalité artistique.

L'ensemble du scripte et du découpage technique permettent la résolution anticipée de tous les enchaînements erronés.

Le chef-monteur respecte toutes les indications extrêmement précises du scripte qui concerne les éléments du décor, les costumes, la durée de chaque plan notés par la scripte qui transmettra par la suite, ses notes au chef-monteur.

Le raccord est l'élément assurant la continuité des plans. C'est une technique de transition comparée à la ponctuation en écriture qui assure la fluidité du récit. Ce sont des liaisons sonores ou visuelles c'est-à-dire qui s'effectuent par la musique, la voix-off et les dialogues. Un raccord sur le son, par exemple, signifie

¹⁰² Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin. (2010). *Grammaire du cinéma*. Paris (France) : Nouveau monde. p.98.

que le spectateur écoute un son dans un plan et, dans le plan suivant, il identifie la source du bruit.

Grâce aux raccords entre les plans, le spectateur oublie le caractère non-homogène du signifiant filmique et ne se rend pas compte de la discontinuité entre les images qui s'offrent à lui. Les raccords sont pour le film ce qu'est la ponctuation pour le roman. Comme pour la ponctuation écrite, la ponctuation filmique met en œuvre une stratégie communicative marquée, par exemple, par les modes de transition entre les plans :

- La coupure franche et brutale entre les plans. Communément appelé le raccord « cut », c'est le raccord le plus fréquent qui assure le changement des plans d'une même séquence. Ce type de raccord est très courant dans *L'Opium et le bâton* et dans *Ce que le jour doit à la nuit*.
- Le fondu-enchaîné est un chevauchement entre deux plans superposés l'un disparaît tandis que l'autre s'intensifie. Ce raccord a souvent pour mission de marquer un écoulement du temps en faisant se remplacer graduellement deux aspects temporellement différents¹⁰³. À la différence de *L'Opium et le bâton* qui date des années 1960 où le fondu enchaîné est quasi absent. Dans *Ce que le jour doit à la nuit* nous repérons ce recours au fondu-enchaîné à différents moments du film, souvent pour marquer le changement des espaces. D'Oran à Rio Salado, de Rio Salado à Alger suivant les déplacements du personnage principal Younes. Nous retrouvons également ce type de raccord accompagnant une mention écrite à la fin du film pour marquer l'ellipse temporelle de 1962 à 2010.
- Le filage : lors du départ de Younes à Alger. Le plan change grâce à la caméra effectuant un mouvement panoramique un fond flou pour continuer son mouvement et s'arrêter pour filmer Emilie de dos.

Nous n'avons cité que les raccords de transition les plus élémentaires et les plus communs mais il existe également d'autres : le fondu au noir utilisé dans *L'Opium et le bâton*, les iris et les volets...

¹⁰³ Marcel, Martin. (2012). *Op. cit.*, p. 97.

Du raccord, nous passons au montage le fondement le plus spécifique du langage cinématographique. « *Ce qui importe dans un film, hormis les qualités esthétiques (...) c'est le sentiment de continuité qui relie les plans et les séquences en maintenant l'unité et la cohésion des mouvements* »¹⁰⁴. Il doit respecter deux règles l'ordre et la durée.

Les plans contribuent chacun par son contenu à raconter une histoire. Le montage vient alors assembler ces plans afin de constituer une séquence avec un enchaînement de plans souple et fluide, c'est ce que les spécialistes appellent *montage narratif*. Reprenons à cet effet les propos de Marcel Martin : « *Le montage repose sur le fait que chaque plan doit préparer, susciter, conditionner le suivant en contenant un élément qui demande une réponse(...) ou un accomplissement(...) et que le plan suivant satisfera* »¹⁰⁵. Bien que la fonction première d'un montage soit l'organisation des plans, dans certains films le montage assure une fonction expressive. Il n'obéit pas aux règles de la chronologie ou la logique au contraire, il cherche à impressionner le spectateur d'où son appellation *montage impressionniste*.

Le montage repose sur le regard, lorsque sur un plan, apparaît un personnage sur le plan suivant nous pouvons voir soit ce qu'il voit soit il nous fera part de ses rêves ou réflexions. C'est ce que nous constatons dans plusieurs plans dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Citons entre autres, le plan mettant en scène Younes sidéré face à leur champ qui prend feu [6 :29], le plan suivant nous montre directement le champ en proie aux flammes [6 :34].

Nous avons repéré un autre plan qui témoigne d'un autre type de raccord reposant sur la pensée du personnage. À la minute [8 :46] et à travers un plan rapproché extérieur jour, Younes se remémore et dit : « *J'avais dix ans quand nous étions arrivés dans cette ville* », le plan suivant nous montre la ville d'Oran.

Cependant, le personnage n'est pas le seul qui assure la liaison, les spectateurs contribuent également à établir un raccord entre les plans. Car parfois, ils voient ce qui est encore invisible pour le personnage. Nous pouvons éclairer

¹⁰⁴ Mitry, Jean. (1963). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris (France) : Ed. Universitaires. Tome I. p. 157.

¹⁰⁵ Marcel Martin. (2012). *Op. cit.*, p.159.

cette idée à travers un exemple tiré de *L'Opium et le bâton*, le plan qui s'affiche à la minute [42 :10] met en scène des soldats français qui ignorent totalement qu'ils sont poursuivis, au plan suivant : [42 :19], le spectateur voit un maquisard algérien qui traque leurs moindres mouvements.

Du mouvement des personnages nous passons à celui de la caméra. Une caméra effectue généralement, deux mouvements classiques : le travelling et le panoramique ainsi qu'un mouvement plutôt moderne le *steadicam*. Pour le travelling son appellation vient de *travel* qui signifie voyager en anglais. La caméra voyage à travers un chariot avec des roues et effectue des travellings droite/gauche, avant/arrière ou encore horizontal/vertical. Nous retrouvons ce mouvement de caméra dans *Ce que le jour doit à la nuit* lors de la fête de mariage de Simon et d'Emilie [1 :59 :08], la caméra accompagne le jeune couple de la porte de la mairie jusqu'à la place du village.

Le deuxième mouvement est le panoramique, la caméra est fixée mais elle pivote sur elle-même soit horizontalement ou verticalement pour filmer ou quitter l'action en cours. Le panoramique vertical permet au caméraman de filmer des plongées ou contre-plongées, dans *L'Opium et le bâton* [2:02 :58], le réalisateur a choisi ce type de mouvement pour filmer le canon avec lequel les militaires français s'apprêtaient à bombarder Tala. La caméra effectue un mouvement vertical mettant en scène en haut le village de Tala visé par le canon et en bas les soldats qui le chargent.

Le dernier mouvement de caméra est plutôt moderne, il est appelé *steadicam* (catégorie de caméra portée) ce mouvement est très utilisé dans des scènes d'action notamment. L'image est peu stable afin de créer une tension et un déséquilibre dans la scène.

Le champ est un autre code spécifique à l'image filmique que nous devons citer dans ce point dédié à la grammaire du cinéma, c'est la prise de vue de la caméra, tout ce qui n'apparaît pas dans le champ appartient alors au hors-champ.

Le champ contre-champs est l'une des techniques de cinéma les plus connues. Tous les films recourent à cette technique pour filmer par exemple un dialogue entre deux personnes. Le champ contre-champ est en fait l'alternance entre

deux plans le premier mettant en scène le premier personnage et le second nous montre ce que voit ce personnage.

Le champ/contre-champ le plus spectaculaire de *Ce que le jour doit à la nuit* se trouve à la fin du film lors départ d'Emilie pour la France juste après l'indépendance de l'Algérie [2 :29 :53] Younes supplie Emilie de rester à travers un dialogue riche en émotion et dans lequel on retrouve la fameuse phrase du roman et du film, Younes : « *Qu'est-ce qui est fini ?* », Emilie : « *Ce qui n'a jamais vraiment commencé* »¹⁰⁶.

Les spécificités du langage filmique vont nous permettre d'interpréter les images mais il demeure toutefois, des codes non-spécifiques au langage cinématographique mais qui contribuent à la création de l'image filmique. Des codes que le cinéma partage avec d'autres arts tels que le théâtre, la musique ou encore la peinture.

D'abord, il faut rappeler qu'un film se compose avant tout d'un matériau non-spécifique au langage cinématographique. Le scénario qui est un document écrit indispensable avant le passage au tournage.

Parmi les codes non-spécifiques figurent les costumes. Il s'agit d'un moyen d'expression théâtrale mais aussi filmique. À la différence des costumes théâtraux symboliques ceux des films sont souvent réalistes et moins symboliques. Le costume épouse les caractères. Il permet de distinguer la personnalité et les formes de tel ou tel personnage et d'informer le spectateur sur l'époque et la classe sociale dont il fait partie.

*« Dans un film, le costume n'est jamais un élément artistique isolé. On doit le considérer par rapport à un certains style de mise en scène dont il peut accroître ou diminuer l'effet. Il se détachera du fond des différents décors pour mettre en valeur gestes et attitudes des personnages, selon le maintien et l'expression de ceux-ci. Il donnera sa note, par harmonie ou par contraste, dans le groupement des acteurs et dans l'ensemble d'un plan. Enfin, sous tel ou tel éclairage. Il pourra être modelé, rehaussé par la lumière ou effacé par des ombres ».*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Arcady, Alexandre. (2012). *Ce que le jour doit à la nuit [film]*. Alexandre Arcady et Inigo Lezzi.

¹⁰⁷ L'Art du costume dans le film. *Revue du Cinéma*. N°19-20. (1949). p.68.

Le style vestimentaire des acteurs doit parfaitement s'accorder à la période représentée dans le film, au lieu et aux caractères ethniques et culturels des personnages. Nous prenons pour exemple l'élégance de Madame Cazenave et ses chapeaux tendance de l'époque du film dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Ou encore la tenue typiquement kabyle que portaient des femmes de *L'Opium et le bâton* et qui vient rajouter du réalisme au film qui se déroule dans la Kabylie.

La musique, quant à elle, n'appartient pas aux codes spécifiques au langage filmique. Mais elle fait partie, au même titre que les costumes des éléments importants pour garantir un résultat satisfaisant car elle assure plusieurs fonctions. Une musique met en valeur des émotions ressenties par le personnage et peut marquer des actions.

La musique est un art à part entière. Mais cela n'empêche qu'un morceau de musique sans succès peut devenir grâce à un film, un succès mondial.

L'éclairage, lui aussi, n'est pas spécifique à l'image filmique mais il est l'un des constituants des autres expressions artistiques telles que la photographie ou le théâtre.

Au cinéma, l'éclairage est assuré par un chef-opérateur qui veille sur la qualité des images, les lumières et les décors. Les éclairages diffèrent en fonction du thème du film, le mystère, l'horreur, le doute...

Un jeu de lumière peut attirer l'attention du spectateur et l'orienter inconsciemment dans l'interprétation du film. Les éclairages au cinéma peuvent également apporter du sens, mettre en avant le caractère d'un personnage et cacher un autre, ou encore susciter des émotions.

La musique, l'éclairage ou les costumes ne sont pas les seuls codes non-spécifiques au langage filmique, nous retrouvons également les décors au théâtre, les personnages en littérature et les couleurs en peinture.

Ce bref aperçu sur *la grammaire du cinéma*¹⁰⁸ nous permet de dire, en guise de conclusion à ce point, que le cinéma est donc le creuset où se rencontrent

¹⁰⁸ Briselance, Marie-France. Morin, Jean-Claude. (2010). *La grammaire du cinéma*. Paris (France) : éditions Nouveau monde.

les différents arts majeurs. La musique, la danse, la peinture et la littérature. D'où la complexité des codes spécifiques et non-spécifiques constituant l'image filmique.

I.3.2. Du mot romanesque à l'image filmique :

Le mot est le premier matériau qui forme le texte littéraire. Dans un roman, il est du ressort exclusif de l'auteur seul maître d'une fiction où il fait jouer ses personnages, son imaginaire, les maux d'une société, les histoires d'amour ou d'amitié. Seul l'auteur d'un roman écrit, réécrit, change l'agencement de ses mots, ou le destin de ses personnages. Quant au lecteur à sa façon, il va convertir les mots en imagination.

« Le romancier est toujours l'auteur d'un acte arbitraire, il est libre de créer ou de ne pas créer, de créer ceci ou de créer autre chose. En dernier ressort, rien n'existe que parce qu'il l'a voulu et comme il l'a voulu. »¹⁰⁹

Alors que l'image filmique est la résultante d'un travail qui implique la participation de plusieurs personnes. Une équipe de tournage composée de réalisateurs, techniciens, caméramans, des acteurs et comédiens qui y figurent.

« Alors que l'acte d'écrire conduit le plus souvent un auteur à travailler en solitaire, la production cinématographique ne peut être pensée que comme le travail d'un groupe ; alors que les mots sont les seuls outils de l'écrivain, le réalisateur, lui, peut avoir recours à l'image tout comme au son pour s'adresser à son public ; alors que l'espace de la page d'un livre est essentiellement statique, c'est le mouvement qui caractérise ce qui se produit sur l'écran de cinéma ».¹¹⁰

Le passage d'un système sémiotique à un autre s'avère une tâche difficile, cette opération de transposition d'une œuvre romanesque à la scène exige des codes spécifiques au cinéma et non spécifiques pour réussir le transfert d'un système sémiotique à un autre car la maîtrise des techniques cinématographiques conditionne le succès ou l'échec d'un film ou d'une adaptation.

L'image est connue par son réalisme et précision dans la description des détails les plus infimes. Ce qui justifie l'engouement des premiers cinéastes de l'histoire du cinéma qui misaient, essentiellement, sur la restitution et la

¹⁰⁹ Coulet, Henri. (1991). *Le roman jusqu'à la révolution*. Paris (France) : Armand Colin. p.11.

¹¹⁰ Abadie, Karine. Chartrand-Laporte, Catherine. (Octobre 2013). *L'encre et l'écran à l'œuvre. Interactions et échanges entre littérature et cinéma*. N° 11.

reproduction du réel. Leur but était de transposer le plus fidèlement possible la réalité.

Mais pour passer du mot à une autre structure communicative comme l'image, une recherche de codification s'impose. De nos jours et contrairement au cinéma des frères Lumières, la finalité d'une image filmique ou d'une adaptation est loin d'être la fidélité à la réalité ou à l'œuvre source. Le processus exige du cinéaste tout un talent d'interprétation et de transposition des sens implicitement suggérés. Connaître les valeurs d'un gros plan, du montage, de l'enchaînement des plans, du cadrage aide le spectateur également, à révéler les symboles et les sens que suggère de telle ou telle image filmique et les intentions du réalisateur.

Avant qu'un film prend forme et devient un ensemble de séquences constituées d'images, il est d'abord un texte écrit car il ne se réalisera pas sans l'existence d'un scénario, d'une rédaction de script et d'un story-board. « *Le cinéma, comme la littérature, relève d'une écriture, c'est-à-dire d'une nécessité de déconstruction et de reconstruction* »¹¹¹. Dans le cas d'une adaptation, les choses se compliquent car le scénario d'un film est une description de ce que nous allons voir et entendre sur l'écran. Cet écrit est déjà destiné à être filmé et vu alors que le roman ou d'autres œuvres littéraires sources d'adaptation sont destinés à être lus.

Le mot dit alors que l'image montre. Il est difficile voire impossible de trouver les équivalents de tous les mots d'un roman dans les images filmiques car les mots sont parfois polysémiques mais les images également sont chargées de plusieurs sens. Pour réussir ce pari, et parfois prolonger le succès de leurs écrits, des écrivains passent eux-mêmes derrière la caméra et partent de la narration à *la monstration* pour transposer leurs récits romanesques en images filmiques et réinventer les mots avec des images.

Le passage derrière la caméra provoque, bien entendu, des changements qui affecteront les personnages et le déroulement de l'intrigue car pour écrire un roman, tout seul « *le romancier doit songer à l'unité du tout, aux causes et aux effets au choix des épisodes importants, à la corrélation des divers fils de l'intrigue, au mouvement qui aboutit à une conclusion.* »¹¹². Tandis que pour passer à l'adaptation, il sollicite

¹¹¹ Briselance, Marie-France. Morin, Jean-Claude. (2010). *Op. cit.*, p.344.

¹¹² Coulet, Henri. (1991). *Op. Cit.*, p. 12.

l'intervention de plusieurs éléments et la contribution de plusieurs personnes. D'où les réactions inattendues du public ainsi que les sentiments de déception suscités chez le lecteur qui, devenu spectateur, ne reconnaît plus l'œuvre initiale.

L'image filmique peut traduire le mot, tout comme elle peut le trahir. C'est ce que nous allons découvrir avec les deux films de notre corpus

I.3.3. Les éléments fondateurs des récits :

I.3.3.1. Le personnage du roman au film : (En quête d'une définition) :

Personnage du latin « *persona* », composé du préfix per qui signifie à travers, et de sonum : son. « *Persona* » désigne donc « le masque de l'acteur » qui laisse passer la voix de l'acteur. « *Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent un sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages, c'est pourquoi leur analyse est fondamentale* »¹¹³.

Toute fiction est habitée par des actants, un récit est l'espace où évoluent un ou plusieurs personnages entre lesquels s'établissent des rapports ou des liens d'opposition de conflits et entre eux se nouent des relations. Ils constituent un élément organisateur de l'intrigue : « *Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ? Qu'est-ce qu'un tableau ou un roman qui n'est pas une description de caractères ? Quoi d'autre y cherchons-nous, y trouvons-nous ?* »¹¹⁴.

De ce fait, il est impossible d'analyser un récit littéraire en faisant abstraction du personnage. L'importance de celui-ci dans un roman se justifie, donc par son rôle crucial assurant le déroulement des actions. Mais aussi par la possibilité de devenir un « personnage type » qui demeure une icône ou un symbole, à l'instar du célèbre *Harpagon* personnage créé par Molière dans *l'Avare* qui symbolise l'avarice. L'analyse des personnages et les fonctions qu'ils occupent est donc primordiale dans la compréhension d'un récit.

Le personnage est un instrument textuel mis au service de l'histoire. Il s'agit, pour le roman, d'un composant du système narratif. Selon Barth, Greimas ou Hamon « *Un être de papier* »¹¹⁵ qui n'existe que sur les pages d'une œuvre littéraire. Lire un récit de fiction permet de prévoir l'évolution d'un personnage. Le lecteur va pouvoir déterminer les facteurs et les conséquences de telle ou telle action sur la suite de l'intrigue.

¹¹³ Reuter, Yves. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris (France) : Dunod. p. 51.

¹¹⁴ Todorov, Tzvetan. (1978). *Poétique de la prose*. Paris (France) : Seuil. p. 32.

¹¹⁵ Vincent, Jouve. (2001). *L'effet personnage dans le roman*. Paris (France) : Presses universitaires de France. p. 9.

Ce sont les formalistes russes qui se sont intéressés à cette notion de personnage. La narratologie doit le premier apport théorique sur les fonctions du personnage à Vladimir Propp qui en 1928, étudie les trente fonctions du personnage dans les contes merveilleux.

Un petit aperçu sur l'histoire du personnage marquée par trois étapes s'impose, avant cela, il nous semble important d'évoquer le premier à avoir posé la problématique du personnage : « *Vingt-quatre mètres de papier, peuplé d'une impressionnante cohorte de "fantômes"* », écrit Donatien Alphonse François de Sade dans ses correspondances datant du 25 juin 1783. Arrivant à sa cinquième année de détention, le marquis s'adresse à ses censeurs et délateurs. « *Vous avez échauffé ma tête, vous m'avez fait former des "fantômes" qu'il faudra que je réalise* ». Ce passage extrait des correspondances, aborde le problème de la création de cet « *être de papier* ». Ainsi, la représentation scripturaire et fictionnelle d'une personne est la réalisation imaginaire d'« *un être en papier* ». Les quarante-six personnages évoluant dans les correspondances sadiennes ne sont que « *fantômes* » des illusions ce qui s'oppose à la manifestation vraie d'une personne.

Le personnage est à l'origine de plusieurs confusions théoriques qui ont tenté de le définir. Le contenu des citations suivantes témoigne de la complexité de cette notion. Dix ans séparent les deux citations suivantes cependant, elles démontrent que la critique a toujours, prouvé une difficulté à donner une définition à la notion du personnage assez indéterminée :

«La catégorie de personnage est, paradoxalement restée l'une des plus "obscures" de la poétique »¹¹⁶. « Mal aimé des linguistes et des sémioticiens, le personnage ne cesse de narguer, se dérobant sans cesse, aussi bien les littéraires que les logiciens »¹¹⁷.

¹¹⁶ Ducrot, O. Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris (France) : Seuil. p. 286.

¹¹⁷ Maurand, Georges. (1984). « Le personnage : du nommé et l'innommé », dans *Le personnage en question*, Actes du IV colloque du S.E.L : Toulouse 1-3 décembre 1983, Éd. Service des Publications U.T.M., coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail » Série A, Tome 29, p. 75-84. p. 83.

L'évolution de la notion personnage :

En se référant à la théorie et la critique ayant pour objet l'évolution de la notion du personnage, nous déduisons que cette dernière est passée par trois étapes :

La première se caractérise par l'illusion de réalité, dans le roman traditionnel qui a pour objet l'exploration de la réalité, le personnage est représentation d'une personne. Le personnage n'a rien d'hors commun et ne dispose pas forcément des qualités qui caractérisent un héros comme le courage ou la force. On parle de personnage type qui représente fidèlement, une catégorie sociale. C'est pourquoi le romancier attribue diverses caractéristiques physiques et morales à son personnage et transmet le maximum d'informations aux lecteurs.

La deuxième étape date du vingtième siècle, elle est connue sous le nom de « *l'ère de soupçon* ». Durant cette période, le personnage a été déstabilisé par une crise majeure. Il perd sa crédibilité, l'écrivain n'attribue plus à son personnage des caractéristiques physiques et morales, il lui prive de son nom. Le personnage est souvent réduit à une simple voix.

« Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur »¹¹⁸

Le Nouveau roman s'oppose au roman traditionnel qui se fonde sur le personnage et la chronologie. Alain Robbe-Grillet parle de notion « *périmée* », d'où l'expression la *mort du personnage* à cette époque.

La troisième étape de l'évolution du personnage est marquée par la revalorisation de ce dernier. « *Le personnage expulsé par la porte, revenait par la fenêtre et refusait de se laisser réduire à l'état d'actant-acteur-fonction* »¹¹⁹. Le personnage est de retour malgré la crise majeure à laquelle il a fait face.

¹¹⁸ Sarraute, Nathalie. (1956). *L'ère de soupçon*, Paris (France) : Gallimard. p.72.

¹¹⁹ Milagros, Ezquerro. (1984). « Les connexions du système PERSE ». In Actes du colloque de Toulouse : Le personnage en question, 103-9. Toulouse, Toulouse-le Mirail. p. 108.

Le rôle du personnage :

Le personnage occupe une place prépondérante dans le récit romanesque. Dans *Pratiques*, Yves Reuter attribue au personnage trois fonctions, il est « un marqueur typologique », « un organisateur textuel » et un lieu d'investissement. Ces trois fonctions essentielles agissent en interaction pour constituer l'unité du personnage.

Selon Reuter, le personnage est l'une des caractéristiques du texte narratif qui le différencie des textes explicatifs ou injonctifs. Le personnage permet également, d'identifier le genre du texte narratif « *L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui, comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir ?* »¹²⁰. Sa présence conditionne la constitution de l'univers romanesque, il est ainsi « marqueur typologique ».

Élément fondamental de la structure romanesque, le personnage est un « organisateur textuel ». Il donne sens à l'action avec, les deux contribuent à organiser le récit romanesque : « *raconter ne sera jamais que dire ce qu'il advient d'une personne ou d'une chose, annoncer la succession des prédicats que son devenir lui confère* »¹²¹. L'action est alors, associée à l'évolution du personnage au fil du récit.

L'organisation du texte selon Greimas repose sur six actants répartis en trois axes : sujet/objet les deux se trouvent sur l'axe du vouloir ; destinataire/destinateur sur l'axe du savoir, et opposant/adjuvant sur l'axe du pouvoir, ils s'opposent au sujet ou l'aident dans sa quête.

Indubitablement, un personnage est constitué de deux facettes : l'acteur et l'actant. Le premier est la conjonction d'un rôle actantiel : lié à la fonction du personnage dans l'histoire, et d'un rôle thématique : lié à son identité, ce dernier faisant illusion à la réalité, il est inspiré des catégories socio-culturelles comme le rôle d'un traître, ou d'un criminel. L'évolution des actions dans le récit romanesque fait qu'un acteur peut remplir la fonction de plusieurs actants et un actant peut-être interprété par plusieurs acteurs. La deuxième facette est l'actant qui est « *en quelque sorte une fonction vide qui peut être remplie de manière très variée dans le contexte*

¹²⁰ Reuter, Yves. (1988, décembre). L'importance du personnage. *Pratiques*. N°60. p.6.

¹²¹ Claude, Brémond. (1973). *Logiques du récit*. Paris (France) : Seuil. pp.132-133.

discursif »¹²². Les actants sont les agents de l'action qui, transforment et relient les états dans un texte de fiction.

Le personnage est pour Yves Reuter « *lieu d'investissement* », d'abord un investissement socio-idéologique car le personnage est relié à la société et attaché aux visions et aux idéologies du monde. Il illustre cette idée par les stratégies déployées par les écrivains afin d'échapper à la censure qui pour véhiculer des idéologies, ils font appel à la fiction, à des personnages allégoriques et à des fables. Ensuite, un investissement personnel qui concerne la production : le personnage est la création d'un écrivain, il est né de son psychique, il révèle les visions et des relations qu'il entretient avec la société et le monde. L'investissement personnel touche également la réception car le personnage quelquefois implique le lecteur à se projeter et à s'identifier à lui.

Le personnage filmique :

Le personnage filmique diffère de celui romanesque. C'est un être iconique qui se construit par une fusion de son et d'images. Tandis que le personnage romanesque n'existe pas réellement, celui du film est un acteur en chair et en os qui se met dans la peau d'un personnage fictif et interprète son rôle. Personnage filmique et personnage romanesque se distinguent par le signifiant, ce sont deux signes appartenant à deux systèmes sémiotiques différents.

Mais dans les deux cas, le personnage est un produit né d'un texte, certainement intermédiaire pour le film qui va être par la suite présenté à travers différents supports soit par un acteur qui incarne le rôle, soit par une image ou par un récit. L'autre point en commun entre les personnages des deux supports est l'impact du personnage sur le fonctionnement narratif et la participation du lecteur et spectateur pour l'interpréter.

« La réception du personnage comme pion n'est pas seulement ludique. Le lecteur, déterminant les conséquences de telle action du personnage sur la suite du récit, contribue à construire ce dernier. En faisant des prévisions sur le devenir des figures romanesques, il collabore au développement de l'histoire »¹²³.

¹²² De Geest, D. (2003). La sémiotique narrative de A. J. Greimas. *Image and Narrative*. N°5. p. 3.

¹²³ Jouve, Vincent. (2001). *Op. cit.*, p.93.

Dans le roman, le personnage nous est présenté soit à travers les descriptions du narrateur ou d'un autre personnage, soit à travers un dialogue ou un discours rapporté. Le lecteur construit ce personnage dans son imaginaire et se fait une représentation. La représentation mentale d'un être romanesque n'est jamais la même pour chaque lecteur car ce personnage est suggéré et construit différemment : « *Le personnage n'est jamais représenté mimétiquement, il est évoqué par le langage, constitué par plusieurs instances discursives : les narrateurs et les autres personnages* ». ¹²⁴

Ceci dit que dans le roman, une perception de l'identité d'un personnage n'est possible que dans le cas d'une « *coopération productive entre le texte et le sujet parlant* » ¹²⁵, le film, lui, est plus autonome. Il offre une perception globale et précise l'identité de ses personnages à travers les fragments qui nous sont livrés par les caméras et les plans que nous reconstituons. « *Le cinéma est un art plus démocratique que la littérature : il distribue à tous les personnages un physique* » ¹²⁶. Le personnage filmique est incarné par un individu qui offre aux spectateurs l'illusion du réel.

À travers la mise en scène, le son, les silences et les images, à travers également l'effet du réel, nous avons une perception globale de l'être filmique. En général, ce dernier nous est entièrement décrit par un portrait moral et physique exact.

Ces individus de l'univers narratif filmique peuvent être abordés selon deux manières : d'après Pavis Patrice soit à travers leurs rôles au sein du système narratif et des relations qu'ils établissent entre eux comme dans un roman (union/opposition) soit en ayant recours à des analyses spécifiques aux films à travers une étude analytique de l'apparition de ces personnages dans les séquences du film, des types de plan, de cadrage et du montage. Dans les films, les réalisateurs font appel aussi à d'autres catégories de personnages qui n'existent pas dans le roman ce sont les figurants.

¹²⁴ Pavis, Patrice. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. 4^e édition revue et augmentée. Coll. perspectives. Villeneuve d'Ascq (France) : Presses universitaires du septentrion.

¹²⁵ Jouve, Vincent. (2001). *Op. cit.*, p.69.

¹²⁶ Vanoye, Francis. (1979). *Op. cit.*, p.130.

À l'instar du personnage romanesque, le personnage filmique suscite de nombreuses confusions. La notion du personnage filmique demeure peu explorée par les théoriciens du cinéma. La théorisation du personnage filmique est fortement inspirée de la théorie du personnage romanesque.

« Le personnage dans le film de fiction est tellement multiforme et dense que les niveaux du signifiant et du signifié se déplacent constamment selon le point de vue adopté par l'analyse. Il est un élément changeant, scintillant, dynamique, et en dernier lieu toujours fuyant ¹²⁷ ».

Les travaux réalisés par Henry M. Taylor et Margrit Tröhler démontrent qu'il est impossible d'appréhender le personnage seul, l'étude de la construction du personnage filmique exige l'analyse de ses liens avec les autres personnages peuplant la fiction.

Le personnage est donc à appréhender en réseau. Il est défini non seulement, par ses aspects physiques et moraux qui lui ont été attribués, mais aussi par sa hiérarchie vis-à-vis des autres personnages et des relations qu'il entretient avec eux. André Gardies parle de l'axe de l'attribution et de l'axe de différence. Gardies s'est inspiré également des travaux de Greimas sur la notion de l'actant à laquelle il ajoute trois autres éléments : le rôle ; le personnage et le comédien-interprète qui constituent la « Figure actorielle » qui est « *une sorte de nœud de signification, source probable de la dimension véritablement mythique du comédien* » ¹²⁸ occupant une place dans le schéma actantielle :

« *L'instance actorielle* » est formée à partir de la combinaison du personnage à un actant, un rôle et à un acteur. Quant à la fonctionnalité du personnage filmique, Tröhler et Taylor se sont inspirés des trois fonctions du personnage proposées par Philippe Hamon dans le cadre des études littéraires :

Le personnage embrayeur : il s'agit de la présence d'un porte-parole du lecteur ou de l'auteur dans le texte ou dans le film. Cette mission est souvent, attribuée au personnage principal qui détient des savoirs diégétiques sur les évènements.

¹²⁷ Tröhler, Margrit. Taylor, Henry M. (1997, automne). « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction ». *Iris*. N°24. p. 33.

¹²⁸ Gardies, André. (1993). *Le Récit filmique*. Paris (France) : Hachette. p. 66

Le personnage-anaphore : il assure la cohérence entre les plans et les séquences, il peut également interpréter telle ou telle action et donner des indices afin de faciliter la compréhension du film ou du texte romanesque. Le personnage est alors, un médiateur entre le spectateur et le monde de la fiction. Et enfin, le personnage référentiel : il renvoie à une réalité extra diégétique, à l'histoire ou à la mythologie.

Nous reviendrons à l'étude du personnage dans la deuxième partie, dans laquelle nous tenterons de répondre aux questions suivantes : qui sont les personnages qui peuplent notre corpus ? Comment traversent-ils du roman au film ? Et subsistent-ils de ce passage ?

I.3.3.2. Temps romanesque/ temps filmique :

Toute fiction ne prend son sens que dans le lieu et le temps dans lesquels elle se déroule, de ce fait le temps est un invariant dans le film comme dans le roman : « *C'est un élément de la dramaturgie, il est inséparable des personnages. Il est leur présent, leur passé et leur avenir, il est leurs rêves, leurs peurs, leurs désirs, il est aussi leurs souvenirs obsédants, terrifiants...* »¹²⁹. La littérature et le cinéma se rejoignent sur plusieurs éléments de la narration, parmi eux le temps. Le film et le roman sont tous les deux un espace où se croisent deux séquences temporelles. Le temps est double selon Genette, temps de récit et temps de l'histoire :

- Le temps de récit est un temps racontant, il est lié à la linéarité du signifiant linguistique qui fait que lecteur, au fil de sa lecture, découvre peu à peu les personnages, les lieux. Il se mesure en lignes et en pages.
- Le temps de l'histoire est le temps raconté. C'est un temps fictif durant lequel tout un univers fictif se construit avec des personnages qui évoluent et des actions qui se déroulent. Le temps de l'histoire se mesure en dates.

Christian Metz dans son analyse cinématographique rejoint la conception de Genette : « *Le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit* »¹³⁰. Dans le roman comme dans le film, l'étude de la temporalité narrative permet de nouer trois types de liens entre l'histoire et le récit : la durée, la fréquence et l'ordre. Les deux temps permettent la création de jeux temporels (ralentissement, accélération...) entre l'histoire et le récit.

L'auteur d'un roman ou d'un film peut changer la chronologie des actions et bouleverser la linéarité des événements dans son récit, Il a le choix également, de consacrer plusieurs pages ou séquences filmiques à un événement et passer sous silence plusieurs années de la vie d'un personnage ou les limiter en quelques phrases ou en quelques plans. « *Sa perception est subjective, en particulier lorsqu'il pose tout simplement la question du temps du récit, ce qui revient à se demander si l'impression que l'on veut donner au spectateur est celle d'un récit qui piétine, qui s'étale,*

¹²⁹ Briselance, Marie-France. Morin, Jean-Claude. (2010). *Op. cit.*, p.499.

¹³⁰ Metz, Christian. (1968). *Essai sur la Signification au cinéma*. Paris (France) : Klincksiek. p.27.

qui suspend son vol, ou au contraire qui se projette dans le passé ou dans le futur »¹³¹. Au cinéma comme en littérature, trois aspects essentiels de la temporalité narrative se distinguent :

L'ordre temporel désigne la confrontation de la disposition des événements et de l'ordre de leur présentation narrative, autrement dit c'est l'ordre du déroulement de récit et celui de l'histoire. Il peut être synchrone (simultanéité) ou anachronique. Les événements de l'histoire sont racontés dans le récit soit par anticipation avant leur déroulement, prolepse : Le narrateur prévoit déjà quelques changements donne des allusions à l'avenir et relate des actions postérieures. Ou par rétrospection analepse qui est un retour en arrière permettant l'évocation d'un coup d'événement se situant dans le passé, c'est le cas de *Ce que le jour doit à la nuit* où nous assistons à une narration ultérieure, plusieurs techniques cinématographiques dans le film comme des passages dans le roman témoignent de ce retour en arrière : « *j'ai beaucoup aimé Rio Salado, (...) El-Malah de nos jours* »¹³².

La durée est appelée par Genette la vitesse du récit, c'est « *Le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale* »¹³³. Elle se définit par le lien qui se noue entre la durée de l'histoire (heures, jours...), et de la durée du texte (pages, chapitres...). Le choix du rythme revient aux auteurs en fonction de l'importance qu'ils veulent accorder à tel ou tel événement.

Quatre vitesses de narration varient : La scène et le sommaire, la pause et l'ellipse.

- La scène est inspirée de la scène théâtrale où les personnages interviennent en créant un dialogue. Leurs paroles, pensées et attitudes sont minutieusement racontées comme en *temps réel* ce qui laisse apercevoir une égalité entre le temps de récit et le temps de l'histoire.
- Le sommaire est marqué par une accélération du temps de la narration afin de résumer un grand nombre d'événements en quelques lignes seulement.
- La pause, à l'inverse du sommaire, elle correspond à un temps d'arrêt du récit laissant place à une description, un commentaire ou une analyse.

¹³¹ Briselance, Marie-France. (2010). Morin, Jean-Claude. *Op, cit.*, p. 499.

¹³² Yasmina, Khadra. (2008). *Op, cit.*, p.151.

¹³³ Genette, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris (France) : Seuil. p. 123.

- L'ellipse : il s'agit d'une variation très fréquente dans notre corpus. À la différence de la pause où le récit s'arrête et laisse sa place à la description, l'ellipse passe sous silence certains moments de l'histoire sans aucune description. Dans le roman de Khadra où le personnage-narrateur relate plusieurs décennies de sa vie, plusieurs ellipses se font remarquer : « *Quelques semaines plus tard, nous achetâmes une voiture d'occasion que Bertrand, le neveu de Germaine (...) nous livra en personne* »¹³⁴, « *Quelques mois plus tard, Madame Cazenave partit en Guyane où le squelette de son mari(...) avait été retrouvé* »¹³⁵. Cet escamotage d'actions permet au narrateur d'effectuer un bond dans l'histoire et passer sous silence des événements probablement peu significatifs. Dans *L'Opium et le bâton* le nombre des ellipses est moins important car le temps de l'histoire est réduit par rapport au roman de Khadra. Tandis que Jonas raconte sa vie dès les années 1930 jusqu'au juillet 1962, le temps de l'histoire dans *L'Opium et le bâton* ne dépasse pas les six ans, les événements se situent dans la période du déclenchement de la guerre de la révolution en 1954 et qui précède l'indépendance.

Dans les versions filmiques des deux romans, l'ellipse temporelle est de forte présence. Les deux exemples suivants tirés de notre corpus, illustrent nos propos :

Le récit filmique obéit au découpage et au montage, deux techniques aux aspects complémentaires. « *Le découpage est une opération analytique et le montage une opération synthétique* »¹³⁶. L'ellipse résulte de cette opération de découpage et d'assemblage et témoigne de la puissance de la suggestion du cinéma. Bien que son rôle est de faire passer sous silence un épisode de l'histoire ou éviter une rupture de l'unité mais cela ne signifie pas que l'action dissimulée n'est pas décisive. L'Ellipse temporelle peut avoir pour but de susciter l'attente chez le spectateur. Dans notre corpus se manifestent plusieurs ellipses :

Pour raccourcir le temps de l'histoire dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Arcady a eu recours à plusieurs ellipses temporelles. La plus célèbre se situe à [00 :44 :41], il s'agit du passage de l'enfance à la jeunesse qui n'a duré que quelques

¹³⁴ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 280.

¹³⁵ Ibid. p.361.

¹³⁶ Marcel, Martin. (1992). *Le langage cinématographique*. Paris (France) : Cerf. p.85

dizaines de secondes. Cette action se déroule dans le cadre d'un seul plan et sans aucun découpage. Le plan rapproché épaulement met en scène les quatre amis, de gauche à droite, Fabrice, Jonas, Jean-Christophe et Simon qui s'amuse à la plage. Ils plongent et remontent et celui qui retient le plus de souffle était le gagnant. Jean-Christophe accuse Jonas de triche alors ils décident de replonger et lorsqu'ils regagnent surface, le spectateur découvre quatre jeunes hommes selon le même ordre avec une note écrite en bas d'écran *juin 1953*.

L'ellipse est toute aussi présente dans *L'Opium et bâton*. En effet, à la minute [11 :40] et pour marquer la transition de la nuit au jour, Ahmed Rachedi fait intervenir à l'écran un insert mettant en scène la lumière qui se dégage du bois brûlé dans la cheminée et en suite un autre plan juxtaposé, un très gros plan sur une lanterne qui s'éteint. La première nuit de Bachir à Tala est résumée en quelques secondes à travers la mise en scène de deux accessoires une cheminée et une lanterne pour constituer une ellipse temporelle. C'est là où se joue l'importance de l'ellipse temporelle pour éviter les moments creux et les passages insignifiants de l'histoire.

Enfin le dernier aspect essentiel dans la narrativité temporelle est la fréquence. Elle désigne les relations de répétition entre le récit et l'histoire. Genette distingue quatre types virtuels de ce système de relations : un récit raconte une histoire (1R-1H) ; plusieurs récits racontent plusieurs histoires (nR-nH) ; plusieurs récits racontent une histoire (1R- nH) un récit raconte en une fois plusieurs histoires (1R-nH).

Afin de lever le voile sur les similitudes existantes entre le temps du récit filmique et celui du récit littéraire, nous avons emprunté l'étude de Gérard Genette. Temps romanesque et temps filmique se rejoignent et ont plusieurs points en commun, il demeure quelques différences liées aux spécificités de chacun des deux systèmes sémiotiques. Si en littérature le temps du récit se mesure en lignes et en pages, au cinéma, ce temps est appelé temps de projection et il se mesure en secondes, minutes et heures.

I.3.3.3. Espace romanesque/espace filmique :

Elément constitutif de la fiction, l'espace est un ensemble de signes assurant le déroulement de l'intrigue. Doté d'une capacité d'influencer les personnages et leur évolution, il joue un rôle indispensable qui conditionne la narration. Pour donner l'illusion du réel, toute fiction prend sens dans le temps et l'espace dans lesquels elle se déroule. « *Les lieux peuvent ancrer le récit dans le réel* ». ¹³⁷

Etant donné que notre problématique de départ est la réécriture de l'histoire coloniale et des événements réels ayant marqué l'Algérie à cette période précise, ce que nous avons constaté dès que nous avons entamé l'étude de l'espace, est que ce dernier s'inscrit dans cette logique réaliste.

Nous allons répondre brièvement à la question suivante : Où se déroulent les histoires racontées de notre corpus ? Une analyse plus détaillée de l'espace fera l'objet de l'un des sous-chapitres de la deuxième partie.

Si le roman dit, le cinéma montre. Le cinéma est un art de l'espace qui reproduit de manière assez réaliste l'espace matériel. « *S'il est incontestablement un art du temps, le cinéma est avant tout et fondamentalement un art de l'espace. Sans ce dernier, point d'image et, partant, point de film* » ¹³⁸. Avant le tournage d'un film, le réalisateur doit trouver un espace, le mettre en scène et le découper en ayant recours aux différentes techniques cinématographiques telles que le cadrage, l'arrangement de l'échelle des plans, du point de vue, de la place des protagonistes, et la direction des déplacements. Il s'agit indubitablement d'organiser un espace dans lequel se déroulent des actions.

Bien que le cinéma soit l'héritier de plusieurs arts qui l'ont précédé à l'exemple de la peinture ou la photographie, ceci ne l'empêche pas d'entretenir des rapports spécifiques avec l'espace. En matière d'espace, l'art cinématographique possède donc ses propres spécificités et développe également ses propres expériences esthétiques.

¹³⁷ Reuter, Yves. (2000). *L'Analyse du récit*. Paris (France) : Nathan. p.35.

¹³⁸ Gardiès, André. (1993). *L'Espace au cinéma*. Paris (France) : Méridiens Klincksieck, (4^{ème} de couverture).

« *Jamais avant le cinéma, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l'espace que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse les gros plans et longs shots, vues plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère* »¹³⁹.

En nous référant au champ théorique consacré à la question de l'espace cinématographique, nous avons constaté que ce champ est potentiellement vaste. L'espace au cinéma peut être traité selon plusieurs perspectives. Lors de l'analyse des composantes visuelles de l'image le cadrage et la lumière, l'analyse de l'espace s'impose. L'espace est également une composante essentielle dans l'analyse des genres filmiques à l'instar du Western, il est tout aussi important pour le découpage et le montage. Abordée de façon explicite ou implicite, la notion de l'espace intervient alors dans plusieurs domaines de la recherche cinématographique sans compter les études théoriques sur les oppositions l'espace représenté/représentant, le champ et le hors champ ou encore la différence entre le lieu et l'espace au cinéma.

André Gardiès dans son ouvrage intitulé *L'espace au cinéma* distingue quatre espaces qui s'emboîtent dans le film narratif : l'espace cinématographique ; l'espace narratif ; l'espace diégétique et l'espace du spectateur.

L'espace cinématographique est la salle de projection dans laquelle le spectateur va être émergé et prêt à la réception. Cet espace doit disposer de trois « *matières d'expression* » : l'iconique regroupant image et bruitage ; le verbal qui sert à « énoncer » l'espace ; et le musical qui connote ce dernier. Ces matières d'expression permettent au spectateur d'entrer en fiction.

L'espace narratif est l'un des principaux actants dans le récit filmique. Gardiès le situe à égalité du personnage, c'est un cadre de l'action.

L'espace diégétique est construit par le film, tandis que l'espace est comparé à la langue, le lieu est comparé à la parole, Gardiès emprunte l'expression de Saussure et qualifie le lieu de « *parole de l'espace* »¹⁴⁰. Il explique que celui-ci est

¹³⁹ Epstein, Jean. (1947). *Le cinéma du Diable*. Paris (France) : Jacques Melot. p. 103.

¹⁴⁰ Grégoire, Pierre. (1994). Compte rendu de [GARDIES, André. *L'Espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p. / Gardies, André. *Le Récit filmique*. Paris : Hachette, 1993, 155 p.] Cinémas, 5 (1-2), 229–232. <https://doi.org/10.7202/1001016ar>

un système abstrait virtuel que le lieu actualise et figure en assurant un ancrage réaliste.

L'espace du spectateur : le récit au même temps que sa fable, construit un espace propre au spectateur. Cet espace spectatoriel est l'espace de la réception sur laquelle repose tout fait filmique. Il regroupe à son tour, trois autres espaces : espace communicationnel ; espace textuel et espace du savoir spectatoriel.

L'espace communicationnel appelé également espace de l'énonciation (la communication filmique) se fonde sur la communication artistique entre le film et le spectateur qui arrive en salle avec un horizon d'attente. C'est l'espace de rencontre entre le film et le spectateur qui va interpréter et contribuer donc à la construction voire la création artistique. « *Le film, pour exister, non en tant qu'objet matériel mais en tant qu'objet de communication, en appelle au travail de son propre lecteur* »¹⁴¹. Sans cette intervention du spectateur le film ne remplit point les conditions de communication artistique. À cet espace s'ajoute l'espace textuel qui comme tout espace spectatoriel, repose sur la réception cette fois intertextuelle car le savoir du spectateur, sa culture générale et ses idées préalables sur le cinéma et sur l'auteur du film conditionnent la réception et la façon dont il reçoit et analyse le contenu filmique. Le dernier espace du spectateur est l'espace du savoir spectatoriel, il concerne le traitement des informations véhiculées par le film selon la focalisation. Gardiès emploie les termes localisation (le positionnement de la caméra) ; monstration (le contenu livré par l'image) et polarisation qui « *renvoie non seulement au réglage du savoir mais aussi à sa conséquence : le " positionnement " narratif du spectateur* »¹⁴².

L'espace au cinéma se construit à l'aide de la coopération d'un récepteur qui par le biais des informations visuelles sur la spatialité livrées par le film et des mouvements ainsi que des perceptions sonores interprète ces données. Et c'est là que se joue l'importance de l'espace cinématographique et de ses trois matières d'expression dont nous parle Gardiès : l'iconique, le verbal et le musical qui aident le spectateur à entrer en fiction et à être imprégné par les mises en scène. L'espace

¹⁴¹ Gardiès, André. (1993). *L'Espace au cinéma*. Paris (France) : Méridiens Klincksieck. p.178.

¹⁴² Gardiès, André. (1993). *Op. cit.*, p. 202.

au cinéma est alors reconstruction, la citation suivante d'Aumont éclaire parfaitement nos propos :

*« Dire de l'espace qu'il est vu n'est en effet qu'une grosse facilité de langage : l'espace n'est pas un percept, comme le sont le mouvement ou la lumière, il n'est pas vu directement, mais construit, à partir de perceptions visuelles, mais aussi kinésiques et tactiles. Voir l'espace, ce serait donc nécessairement interpréter [...] un certain nombre d'informations visuelles ».*¹⁴³

Pour les réalisateurs et les cinéastes la tâche demeure la même. L'image, souvent très réaliste qu'offre l'art cinématographique, a tendance à faire adhérer le spectateur qui oublie qu'il s'agit d'une fiction, l'espace dans laquelle elle se déroule est un espace reconstruit et reconstitué selon la vision du réalisateur. Ahmed Rachedi par exemple décrit l'état dramatique d'un village kabyle qui existe réellement et de ses habitants menant une vie d'une misère insoutenable sous la colonisation mais il demeure que les images qui s'offrent au spectateur sont au final, prises selon les points de vue du réalisateur.

*« L'espace qui s'offre au regard du spectateur de cinéma est un espace abstrait, une reconstruction mentale d'un espace démonté, qui n'a aucune valeur d'espace utilisable, concret mais une valeur –on pourrait dire onirique- qui donne l'illusion d'un univers dont nous possédons les clés mais qui est en réalité l'univers mental d'un autre qui nous force, par le biais de faux-semblants, à croire que cet univers tourne autour de notre personne. C'est la force de conviction plus ou moins habile et urgente de l'auteur qui nous précipite dans cette illusion »*¹⁴⁴.

Au cinéma, le terme espace est donc polysémique. Lieu de récit, espace scénographique, espace plastique celui de la surface de l'écran, espace du tournage ou encore espace de réception celui de la salle de projection. Cette diversité dans le sens a suscité de multiples pistes de recherches sur l'espace comme objet d'étude.

Reprenons l'espace représenté dans notre corpus. La majorité des actions des deux romans et films se passent en Algérie colonisée. Pour un roman qui a pour objet de montrer quelques facettes du combat pour l'indépendance comme *L'Opium et le bâton*, l'auteur suivi du réalisateur ont choisi de situer une grande partie de

¹⁴³ Aumont, Jacques. (1989). *L'œil interminable - Cinéma et peinture*. Paris (France) : Librairie Séguier. p. 138.

¹⁴⁴ Epstein, Jean. (1950). *Cinéma, expression d'existence*. Paris (France) : Mercure de France.

leur action au maquis à Tala, un village isolé dans la Kabylie. Dans le roman de Mammeri, on dénombre plusieurs autres espaces délaissés par Rachedi dans son film. Le voyage de Bachir au Maroc ou encore d'Ouali le neveu de Bachir à Paris et d'autres n'ont pas fait l'objet d'adaptation à l'écran. Pour l'adaptation de *Ce que le jour doit à la nuit*, la plupart des espaces évoqués dans le texte initial ont été maintenus. Dans le roman un grand accent a été mis sur la description de Jenane Jato ce bidonville misérable où s'entassaient des familles déboussolées. C'est un lieu de transition qui marquera à jamais la vie familiale de Younes. Nous verrons dans la deuxième partie, l'impact de ce faubourg « greffé au remparts de la ville telle une tumeur maligne »¹⁴⁵ sur l'évolution du personnage et de l'intrigue. Ensuite l'action va se transposer d'Oran à Rio Salado un village coloniale situé à quelques dizaines de kilomètres à l'ouest de la ville d'Oran où la vie de Younes connaîtra de grands tournants.

Une binarité des espaces se fait remarquer dans les deux romans et films espace citadin et espace rural pour le cas de *L'Opium et le bâton* et espace de déconstruction/espace de reconstruction pour *Ce que le jour doit à la nuit*. Nous aborderons cette dualité des espaces dans la deuxième partie.

¹⁴⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 33.

I.3.3.4. Narration et narrateur en littérature :

Le récit raconte les faits d'une histoire avec un support de transmission oral ou écrit, par une image fixe ou mobile. En littérature avec tous ses genres, comme en Histoire ou en peinture, le récit est omniprésent. Lorsque nous nous intéressons à l'analyse narrative, trois notions interdépendantes s'imposent à nous : l'histoire ; le récit et la narration. Pour les définir, nous faisons appel à la terminologie et aux concepts théoriques de Genette dans *Figures III*. L'histoire est le contenu raconté par le moyen du langage, *le signifié*. Le récit doit signifier ou raconter un contenu il est ainsi le choix de la représentation verbale de l'histoire, *le signifiant*. La narration, quant à elle, est l'organisation et la construction du récit. L'analyse narrative se réalise donc, par l'analyse de ces trois notions et des relations qu'elles entretiennent.

Il faut rappeler une question qui revient souvent lorsqu'il s'agit de l'instance narratrice. Quelle est la différence entre un auteur et narrateur ? Afin d'éviter toute confusion entre la notion d'auteur et de narrateur, une distinction doit être établie. L'auteur est celui qui écrit l'histoire, c'est un être extratextuel, le narrateur est celui qui la raconte quant au personnage, il est celui qui participe à l'histoire, c'est donc un être intra-textuel. « *Le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur* »¹⁴⁶. Or, dans le cas d'un récit autobiographique, l'auteur est à la fois narrateur et personnage. Dans d'autres cas, le narrateur est indépendant, il peut être un personnage à part entière. Genette répertorie plusieurs types de narrateurs et leurs fonctions : la fonction narrative, elle est la base de tout récit. La fonction de communication, elle requiert l'implication du lecteur (narrataire) qui entre en contact avec le narrateur. La fonction de régie, elle demande l'implication et l'intervention du narrateur qui va commenter l'organisation du récit. La fonction testimoniale, le narrateur exprime ses sentiments et atteste de la vérité de son histoire et enfin, la fonction idéologique qui requiert également l'implication du narrateur qui va interrompre le déroulement de l'histoire pour y insérer des propos didactiques ou une réflexion en rapport avec elle.

¹⁴⁶ Greimas, A. (1986). *Du sens II, Sémantique structurale*. Coll. « Formes sémiotiques » Paris (France) : Puf. p. 11.

Narrativité filmique :

Le mode de fonctionnement narratif du récit filmique se diffère manifestement de celui des autres récits littéraires comme le roman, la nouvelle ou le conte, le film est doté d'une instance narrative spécifique.

Les théories du cinéma ont commencé à évoluer à partir des années soixante et soixante-dix. Elles se sont fortement influencées par les champs scientifiques préexistants notamment la littérature et la linguistique. Cependant, de peur que la singularité du cinéma soit touchée, les théoriciens se préoccupaient des questions qui appartenaient exclusivement à l'art cinématographique. Ils se sont attardés notamment sur la question du *Cinéma langue ou langage* ? De Christian Metz. Plusieurs notions non-spécifiques au cinéma tel que le personnage n'intéressaient pas les défenseurs d'un art cinématographique singulier qui luttaient pour sa légitimation. Néanmoins, la narration même si elle n'est pas spécifique au cinéma, elle est un élément fondamental dans la construction filmique auquel il faut accorder un intérêt particulier. En empruntant le chemin de quelques spécialistes de la narratologie filmique, nous allons tenter de trouver réponse à la question suivante : Comment le récit filmique est-il livré ? Et quelle est la différence qui le distingue de la narration scripturale ?

Le narrateur est l'instance narratrice responsable de la communication du récit filmique. Cependant, les travaux réalisés sur des notions aussi importantes ne sont pas très aboutis. Comme plusieurs notions fondamentales du récit filmique, les spécialistes du cinéma se sont dirigés vers la littérature afin de définir la narratologie filmique. En littérature, le narrateur peut se manifester explicitement dans le récit scriptural et peut même devenir responsable de tout le récit. Le simple énoncé suivant : (je vous raconte mon histoire) peut témoigner de l'existence d'une instance narratrice.

« Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au de-là du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. »

Celui-là grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court), et il me semble, disait déjà Platon, que cela suffit »¹⁴⁷.

Bien que cette situation revienne à Gérard Genette, il existe une autre hypothèse qui n'a pas réussi à avoir une position dominante en narratologie littéraire. Elle identifie un intermédiaire entre l'auteur et le narrateur. En narratologie filmique, André Gaudreault affirme l'existence de plusieurs intermédiaires entre le scénariste et le narrateur et ceci est dû à la nature du média, ces intermédiaires sont spécifiques à l'art cinématographique.

Le film montre les actions alors que le roman les narre. Le récit au cinéma et sa narration, sont donc dépendants de l'image qui est un élément de base du langage filmique. « *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 »¹⁴⁸. Le mouvement de la caméra et le choix musical sont considérés comme signe d'énonciation. La fixation de la caméra dans un regard ou un visage amplifie l'expression de ce dernier. Le silence par exemple, accentue un moment grave et dramatique, « *Un récit est un texte narratif racontant une histoire, si dans le roman il repose sur les mots, au cinéma il s'appuie sur tout un système complexe qui se compose de paroles, d'images et de bruits »¹⁴⁹.**

Au début des années soixante, Albert Laffay, considéré comme le père fondateur de la narratologie filmique, publie *Logique du cinéma* dans lequel il aborde la notion du narrateur sous le nom de : « *grand imagier* ». Il le définit comme : « *présence virtuelle cachée derrière tous les films »¹⁵⁰. Laffay considère que « *Tout film s'ordonne autour d'un foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran »¹⁵¹. Laffay continue d'expliquer la notion de narrateur filmique :**

« Personnage fictif et invisible à qui l'œuvre commune [du metteur en scène et des ouvriers du film] a donné le jour et qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de

¹⁴⁷ Genette, Gérard. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris (France) : Seuil. p.102.

¹⁴⁸ Gardiès, André. (2003). *Le récit filmique*. coll Contours littéraires. Paris : Hachette. p.131.

¹⁴⁹ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., et Vernet, M. (1983). *Esthétique du film*. Paris (France) : Nathan-Université. p. 76.

¹⁵⁰ Laffay, Albert. (1964). *Op. cit.*, p.81.

¹⁵¹ Ibid. p.80.

l'album [qu'est le film], dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et surtout rythme le défilé des images »¹⁵².

André Gaudreault a largement contribué, lui aussi, à la fondation d'une théorie narratologique du cinéma. Dans *Du littéraire au filmique*, il s'intéresse au narrateur verbal qui intervient par endroits à l'écran et qui ressemble à celui du récit scriptural, au grand imagier tel que nommé par Laffay et notamment aux notions de narration et de monstration.

Quelle est la différence entre narration et monstration ? Qui raconte l'histoire dans un film ? Existe-t-il un équivalent filmique du narrateur scriptural ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Narration/monstration, narrateur/monstrateur au cinéma :

Monstration est un terme bien que suggéré par Gaudreault, a été proposé pour la première fois par Betty Rojzman qui déclarait : « *Le théâtre est mimétique et propose au public-destinataire la « monstration » d'un langage directement articulé sur les personnages »¹⁵³* . Par ce terme, Gaudreault caractérise le mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent, plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent et évite ainsi le terme de « représentation » très vague et polysémique selon lui. De monstration, il propose monstrateur pour désigner l'entité théorique ou le narrateur fondamental du récit scriptural. « *Le monstrateur serait une instance, fondamentale elle aussi, responsable de la modulation des différentes manifestations du « langage scénique » mise en scène, scénographie, éclairage... »¹⁵⁴*.

Le support filmique est certainement différent des autres supports où les messages à véhiculer sont scripturaux ou scéniques mais il entretient des liens de parenté avec eux. Ces derniers se justifient par l'histoire récente du cinéma et le retour au théâtre et au roman à chaque fois, pour fournir des modèles conceptuels. Béla Balázs, écrivain hongrois et théoricien de cinéma, considère le film comme étant le frère jumeau de la pièce de théâtre, puisque les événements y sont présentés

¹⁵² Laffay, Albert. (1964). *Op. cit.*, p.81-83.

¹⁵³ Cf. « désengagement du Je dans le discours indirect », *Poétique*, 41 Paris, Seuil, 198. p.106.

¹⁵⁴ Gaudreault, André. (1999). *Op. cit.*, p. 91.

en acte et que leur surgissement y est en quelques sortes mimé, sur le moment, par les protagonistes eux-mêmes. Mais, le film se rapproche considérablement du roman par un être, tout comme le romancier, extérieur aux faits relatés qui déroule les actions sous les yeux du spectateur comme un auteur de roman qui agence les phrases dans un récit scriptural.

Christian Metz¹⁵⁵, Laffay¹⁵⁶ et Jean Mitry¹⁵⁷ sont tous des théoriciens du cinéma qui se sont prononcés en faveur de ce raisonnement. Ils approuvent tous, la présence d'une instance fondamentale en cours du récit filmique et dans le récit romanesque qui dirige son organisation. Le film ressemble plus à un roman qu'à une pièce théâtrale. D'ailleurs, cette instance est considérée généralement comme l'équivalent approximatif du narrateur scriptural. En 1948, Claude Edmond Magny¹⁵⁸ théoricienne de la littérature a abordé la question des équivalences des narrateurs cinématographiques et romanesques. Pour elle, l'objectif de la caméra est un véritable narrateur.

« Le procédé le plus couramment employé par le roman (jusqu'à la fin du XIX^e siècle, par exemple) pour assurer la continuité indispensable au récit consiste à faire appel à un narrateur(...). Bref, à interposer entre le récit et l'auditeur une conscience préposée au récit, chargé du « reportage ». Le cinéma ne fait pas autre chose avec l'objectif de sa caméra, véritable rétine sur laquelle tout viendra se peindre »¹⁵⁹.

Ainsi elle simplifie l'un des paramètres du fonctionnement narratif du cinéma. Mais André Gaudreault remet en cause le raisonnement et pose d'autres interrogations : la caméra et sa pellicule sont-elles capables de remplir la fonction du narrateur ?

Pour le récit scénique ou théâtral, il existe une instance théorique fondamentale responsable de la communication appelée *le monstateur*, certains théoriciens du théâtre ne reconnaissent pas l'existence de cette instance alors que pour le récit filmique, cette dernière est appelée narrateur filmique ou « grand

¹⁵⁵ Metz, Christian. (1968). *Op. cit.*, p.54.

¹⁵⁶ Laffay, Albert. (1964). *Op.cit.*,

¹⁵⁷ Mitry, Jean. (1953). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris (France) : Editions universitaires.

¹⁵⁸ Magny, Claude-Edmonde. (1948). *l'Age du roman américain*. Paris (France) : Seuil.

¹⁵⁹ Magny, Claude-Edmonde. (1948). *Op. cit.*, p.31.

imagier » et elle est plus reconnue et considérée comme un acquis de la théorie du cinéma.

« Pour nous, le narrateur sera donc le réalisateur, en ce qu'il choisit tel type d'enchaînement narratif, tel type de découpage, tel type de montage, par opposition à d'autres possibilités offertes par le langage cinématographique. La notion du narrateur ainsi entendue, n'exclut pas pour autant l'idée de production et d'invention : le narrateur produit bel et bien à la fois un récit et une histoire, de même qu'il invente certaines procédures du récit ou certaines constructions d'intrigue »¹⁶⁰.

Jacques Aumont et les co-auteurs de l'ouvrage *Esthétique du film* affirment donc, l'existence d'une instance fondamentale qui organise la communication du récit filmique. Ils ne se contentent pas de la définir mais ils lui ont même, attribué des fonctions et un rôle. Contrairement à d'autres travaux qui ont résumé toute l'instance dans l'outil du montage qui est, certes, le *champ d'action privilégié de l'instance narratrice filmique*¹⁶¹.

L'instance narratrice filmique se caractérise par sa dualité, elle est composée à la fois d'un monstateur et d'un narrateur filmique et ceci est dû au caractère de l'œuvre filmique qui montre et raconte au même temps. Mais à quel moment intervient le narrateur et à quel autre moment intervient le monstateur ? En d'autres termes, où commence la narration filmique et où s'achève la monstration ?

Narration et monstration sont des « vues d'esprit » ou des projections d'une pensée à la recherche d'outils conçus pour mieux comprendre une réalité qui vient avant la « vue de l'esprit » qu'elle inspire et qui, ensuite, n'est pas tenue, bien entendu, de s'y conformer¹⁶².

« La monstration c'est le présent, on ne peut avoir montré en montrant »¹⁶³. Il est impossible d'effectuer un retour en arrière au théâtre à cause de cette seule modalité temporelle alors qu'en littérature et au cinéma, notamment avec le montage, les flashbacks sont possibles.

¹⁶⁰ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., et Vernet, M. (1983). *Op. cit.*, p.78.

¹⁶¹ Gaudreault, André. (1999). *Op. cit.*, p, 101.

¹⁶² Ibid. p. 101.

¹⁶³ Ibid. p.102.

Pour répondre à la question posée plus haut, le narrateur filmique intervient ainsi au moment du montage pour agencer les séquences et le déroulement des actions, il *conduit le spectateur par la main* selon l'expression d'Anne Ubersfeld¹⁶⁴ et à l'instar du narrateur scriptural, peut imposer un regard au spectateur et effectuer des manipulations temporelles.

Le narrateur filmique est celui qui présente des événements qui se sont déjà déroulés selon l'ordre qui lui convient. Avec son activité de montage postérieure à l'évènement narré, il est celui qui permet l'inscription d'un passé narratif. Si un plan est au présent en réalité, il est au passé présentifié, grâce à cette opération de montage qui assure une maîtrise de temps. Le monteur est l'équivalent du narrateur qui dispose d'un matériel (les plans) pris par le monstateur (la caméra) sur lesquels il exerce son pouvoir de narration. Tout comme le narrateur scriptural, le narrateur filmique est :

« Le maître absolu du temps et de l'espace...Il peut ce que peut la pensée, il représente sans être gêné par aucune des entraves de la réalité, il met en scène sans qu'il y ait pour lui d'impossibilité physique, il a tous les pouvoirs de la nature et aussi de l'esprit »¹⁶⁵.

Le monstateur quant à lui, montre toujours une chose qui, d'une manière ou d'une autre, a été, « le monstateur filmique, dont l'activité s'identifie au premier chef au procès du tournage n'a pas la possibilité d'ouvrir une brèche temporelle permettant d'inscrire, dans la béance ainsi produite, un temps durant lequel, en tant qu'instance responsable de la communication du récit, il pourrait se permettre de « réfléchir » au monde narré et d'en restituer la substance à travers le filtre de son regard »¹⁶⁶.

Autrement dit, le monstateur est responsable du *hic et nunc* de la représentation, il est impossible pour lui d'intervenir dans un continuum temporel. La monstration est donc le présent et l'image en tant que plan est au présent, c'est le montage (grâce au travail du narrateur raccords et coupes) qui permet au

¹⁶⁴ Ubersfeld, Anne. (1977). *L'école du spectateur*. Paris (France) : Editions sociales. p.303, 304.

¹⁶⁵ Ludwig, Otto. (1977). cité dans Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon et William Kayser, *Poétique du récit*. Paris (France) : Seuil. p. 81.

¹⁶⁶ Gaudreault, André. (1999). *Op. cit.*, p.103.

spectateur de vivre d'autres expériences temporelles « *Montage. Passer d'images mortes à vivantes* »¹⁶⁷.

Même si durant la projection l'image semble être au présent, en réalité cette image est produite auparavant. « *L'image filmique n'est pas au présent, même si pour le spectateur elle se déroule présentement* »¹⁶⁸. Ces images prennent vie à l'écran au moment de la projection ce qui confirme l'hypothèse du passé présentifié.

L'image filmique est soumise à la loi de discontinuité, les images défilent les unes après les autres (24 images par seconde dans le film parlant et 25 pour l'image numérique) une fraction invisible s'intercale toujours entre un couple d'images. C'est au moment de la projection que nous avons une impression de continuité grâce à cette restitution l'aspect fragmentaire et la discontinuité de l'image filmique disparaissent.

Le cinéma se caractérise par deux couches superposées de narrativité : l'articulation entre photogramme et photogramme¹⁶⁹ (monstration) et l'articulation entre plan et plan (narration), cette double articulation témoigne de l'existence de deux différentes instances responsables de la communication de chacune des deux narrativités. Nous devons donc en conclure qu'un récit filmique pluriponctuel nécessite premièrement un monstateur qui va assurer le tournage qui est le processus de la « mise en boîte » de plusieurs plans autonomes et indépendants les uns des autres, puis une deuxième instance narrative qui se charge de la mise en relation des plans produits par le monstateur et de leur inscription dans une continuité narrative. Cette deuxième instance est le narrateur filmique.

Ainsi, la spécificité du cinéma au plan narratif réside dans sa double instance fondamentale responsable de la communication. Le monstateur-narrateur filmique ou *méga-narrateur*, tel que Gaudreault propose de le nommer, est le responsable du *méga-récit* qui est le film. Par ce *méga-narrateur* se réalise l'union

¹⁶⁷ Robert BRESSON dans N, Tavernier, *Points de vue et langage cinématographique*. In <https://tavernier-physique-chimie.jimdofree.com/cin%C3%A9ma/points-de-vue-et-langage-cin%C3%A9matographique/> [consulté le 25/02/2020].

¹⁶⁸ Vanoye, Francis. (1979). *Op. cit.*, p.181.

¹⁶⁹ L'usage du terme photogramme est spécifique aux films de pellicule, à l'image numérique on parle plutôt de succession d'images que de photogrammes.

de la monstration et la narration, deux modes fondamentaux de la communication narrative.

L'une doit son origine au récit scénique et l'autre du récit scriptural. Étant donné que le récit filmique regroupe des paramètres communs avec les autres récits, il devient selon Gaudreault *système* : « *on pourrait même envisager le récit filmique comme « système de systèmes » puisque la narration et la monstration sont en quelques sorte, elles aussi, des systèmes* »¹⁷⁰. Si la narrativité de l'art cinématographique est spécifique par rapport aux deux autres, c'est grâce à cette combinaison et regroupement de systèmes.

¹⁷⁰ Gaudreault, André. (1999). *Op. cit.*, p.23.

Le point de vue :

Il faut reconnaître le fait que le narrateur implicite ou explicite est le pivot autour duquel tourne la narration. Il n'existe pas un narrateur sans un point de vue. En effet, le second postulat nous amène à une conclusion logique : il n'y a pas de narration sans un point de vue qui l'oriente, ceci dit qu'il n'y a pas de film sans point de vue à travers lequel ce dernier est présenté au spectateur. Ces concepts ci-dessus mettent en avant la nécessité d'aborder le point de vue et l'importance de puiser dans la théorie littéraire tout en prenant en considération la spécificité de chaque médium et les modes d'expression des points de vue.

Adapter une œuvre littéraire au cinéma signifie qu'elle passe de la forme de narration écrite à la narration visuelle, les deux narrations subissent une influence mutuelle d'une manière qui garantit la communication entre eux sans pour autant affecter leurs spécificités. Dans le film, le point de vue n'est pas uniquement un élément visuel mais il se manifeste de différentes manières et il est lié au visuel, au sens et au schéma de présentation des événements. À présent, les questions qui se posent à nous sont les suivantes :

Qu'est-ce qu'un point de vue en narratologie ? Comment se manifeste-t-il du roman au film ?

Nous entendons par point de vue, la précision de la représentation d'un objet ou d'une action, c'est notamment déterminer sous quel point de vue virtuel -adopté par le narrateur - cet objet nous est représenté. Au cinéma, le point de vue est un point localisé dans l'espace, à partir duquel la caméra voit. Si la focalisation dans le roman est adoptée par un narrateur au cinéma, celle-ci est adoptée par une caméra et par une mise en scène. Le point de vue au sens physique et visuel contrôle l'étendue du savoir du spectateur en lui livrant des informations selon des angles multiples. D'après Genette, trois types de focalisation se distinguent dans la narratologie du roman :

Le point de vue omniscient : focalisation zéro « le narrateur est le dieu », il sait tout sur les personnages, il connaît leur passé et pénètre leurs pensées, il est capable même de révéler leur avenir. « *Dans cette combinaison, le narrateur peut a priori maîtriser tout le savoir (il est «omniscient») et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa*

*création, il en sait plus que tous les personnages, il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer en tous lieux et il a la maîtrise du temps : le passé mais aussi -de façon certaine- l'avenir».*¹⁷¹

Le point de vue interne : ou focalisation interne, dans cette combinaison « *le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage* »¹⁷², il adopte le regard d'un personnage par lequel il perçoit la scène et nous donne sa vision sur les autres personnages : « *On ne sait donc pas ce qui se passe dans la tête des autres acteurs; on ne peut pas, sans le justifier, changer de lieux; on ne connaît pas le passé de tous les personnages et on ne peut anticiper l'avenir de façon certaine. Les interventions du narrateur tendent aussi à se raréfier* ». ¹⁷³

Le point de vue externe : dans la focalisation interne le statut du narrateur est réduit à un observateur. Les faits et les actions ne sont vus que de l'extérieur. In capable de nous transmettre les pensées des personnages, le narrateur est un simple témoin et peut être comparé à l'œil de la caméra.

*«Cette combinaison, assez rare, restreint radicalement les possibles puisqu'elle procède comme si l'univers, les actions et les personnages, se présentaient sous nos yeux sans le filtre d'aucune conscience, de façon neutralisée, comme si le narrateur, témoin «objectif», en savait moins que les personnages et ne pouvait donc délivrer que peu d'informations, sous la forme la moins marquée possible, au lecteur ».*¹⁷⁴

Lorsque nous nous référons aux travaux de Genette sur la focalisation, nous nous rendons compte que celle-ci concerne donc, la relation entre le narrateur et les personnages dans une narration. En littérature nous posons souvent la question « qui parle ? » alors qu'au cinéma se pose la question « qui voit ? ». Au cinéma, le foyer de perception diffère de celui du roman, il existe plusieurs points de vue : le point de vue narratif, le point de vue de la caméra : le point de vue optique ou encore celui de l'auteur : le point de vue idéologique.

- Le point de vue narratif : à travers quel acteur le film nous est-il présenté ?
de quel acteur la narration suit-elle le parcours ?

¹⁷¹ Reuter, Yves. (2000). *Op. cit.*, pp. 49, 50.

¹⁷² Genette, Gérard. (1972). *Op. cit.*, p. 206.

¹⁷³ Reuter, Yves. (2000). *Op. cit.*, p.51.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

- Le point de vue optique ou physique : Quel est l'angle de prise de vue ? d'où l'image est-elle prise ?
- Le point de vue idéologique : Quelle est la vision de l'auteur ? quelle est l'idéologie véhiculée à travers le film ?

Ainsi, au cinéma le point de vue prend un sens concret fortement physique, il désigne la localisation de l'appareil de prise de vue. On peut dire par exemple que le point de vue (au sens visuel) est unique lorsque la caméra est immobile. Le point de vue visuel regroupe trois autres points de vue : objectif plan neutre ; subjectif, il permet une meilleure immersion dans le film car le spectateur adopte le regard de l'acteur et enfin le point de vue semi-subjectif, le spectateur se positionne derrière l'épaule du personnage.

On dénombre également, deux autres points de vue. Le premier est narratif, il se manifeste par le choix de suivre le parcours d'un tel ou tel personnage. La voix off par exemple demande l'omniscience du narrateur qui va avoir une posture de conteur dieu, il sait tout sur le destin de ses personnages ou acteurs. Finalement le point de vue idéologique qui apparaît lors d'un repérage des indices qui nous éclaire la prise de position ou l'engagement du réalisateur. Ce point de vue mérite une attention soutenue lors de notre analyse de corpus.

Le récit romanesque de *L'Opium et le bâton* est dirigé du point de vue du docteur Bachir Lazrak. Avec une focalisation interne, les lecteurs du roman découvrent et aperçoivent les choses à travers le regard du protagoniste. Le récit dispose d'un narrateur qui nous montre les actions mais il est assumé aussi par le personnage principal.

En ce qui concerne la version filmique de *l'Opium est le bâton*, la narration est linéaire et chronologique. Bien que des parties du roman ne soient pas prises en charge par le réalisateur, dans le film rien a été inventé et le réalisateur a respecté la linéarité du texte et l'a adoptée.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, dès les premières phrases du texte, apparaît le pronom personnel « je ». À travers un long monologue, Younes nous livre ses pensées, ses sentiments et ses souvenirs. Dans le roman tout comme dans le film et du début à la fin, il est le seul à nous raconter tous les événements du film

de son propre point de vue, ce qui suscite de la sympathie pour ce personnage. Il commence par décrire son père puis il se présente : « *et moi garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que fané, portant mes dix ans comme un fardeau* »¹⁷⁵, et dans le film il intervient en voix-off comme narrateur verbal, dès les premiers instants.

Quant à la question de l'ordre de la narration dans le roman, le narrateur effectue quelques retours en arrière. Le flash-back le plus important se situe au moment de son voyage à Aix-en-Provence en 2010 lorsqu'il va se recueillir sur la tombe d'Emilie. Durant son vol, il replonge dans le passé et se remémore son premier voyage à Marseille en mars 1964 et de sa rencontre avec Emilie. Dans le film cette narration rétrospective se situe plutôt au début du film et devient alors anticipation, le rythme du récit est accéléré grâce à une ellipse qui raconte brièvement le voyage de Younes à Marseille, évoqué avant même le lancement du générique ce qui rend la chronologie narrative fragmentée par moment à cause de ces anticipations et rétropections.

En se référant à *Ce que le jour doit à la nuit* dans lequel le narrateur est un élément clé et intervient par moment en voix-off, nous pouvons conclure que dans un film le mot n'est pas en concurrence avec l'image ou contre elle. Ils peuvent être complémentaires

L'image contre le mot est une expression qui constituait un véritable dilemme pour l'acceptation de la présence d'un narrateur verbal dans le film. L'écrivain américain William Goldman déclare : « *Dans le film, vous ne racontez pas les événements au destinataire mais vous les lui montrez* ». Certains considèrent que l'image, comparée au mot, a beaucoup plus d'impact psychologique sur le spectateur. D'autant plus que l'image, grâce aux différents angles de prise de vue adoptés (un visage rapproché, en plongée ou en contreplongée), crée des effets psychologiques complètement différents.

Le spectateur au cinéma suit une série d'images présélectionnées et agencées antérieurement comme s'il est face à un album de photos et seul le réalisateur peut lui tourner les pages. Le narrateur n'interfère donc pas avec le

¹⁷⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.12.

chemin de l'image ou ne le modifie pas, mais contribue plutôt à son achèvement en combinant sa voix avec la voix du réalisateur.

De plus, l'image dans le film n'est pas une photographie, le mouvement de la première et la stabilité de la deuxième n'est pas la seule différence car le cinéma n'est pas un art visuel uniquement mais plutôt un art audiovisuel qui a emprunté de nombreux éléments à d'autres arts qui l'ont précédé dans le temps. L'ouverture du cinéma à la plupart des autres arts rejette la théorie de l'art pur notamment à propos de la position du narrateur dans le film et ouvre également les portes du développement cinématographique qui se ressource des autres arts et qui, à son tour, peut constituer une source d'inspiration pour ceux-ci.

CONCLUSION PARTIELLE :

Le titre de la première partie semble suggérer que l'analyse procède à sens unique du roman au film et se focalise exclusivement sur l'adaptation cinématographique du texte littéraire. En réalité, le parcours que nous avons emprunté est assez sinueux. Avant d'entamer la question de l'adaptation et des rapports problématisés entre la littérature et le cinéma, un retour aux origines du cinéma en Algérie s'est imposé à nous. Ce retour nous permettra par la suite, dans la deuxième partie, de mieux comparer l'évolution de la mémoire littéraire et cinématographique du passé colonial algérien dans la fiction romanesque et cinématographique algérienne.

Etant donné que la question de l'adaptation du littéraire au filmique constitue le pivot autour duquel tourne notre problématique, la littérature et le cinéma sont deux systèmes sémiotiques différents aux liens complexes qui se trouvent au cœur de notre objet d'étude.

En effet, littérature et cinéma sont deux êtres d'essence hétérogènes selon la terminologie d'André Bazin. Le processus de migration du récit littéraire au récit filmique obéit à des contraintes imposées par les spécificités de chacun des deux systèmes. Le cinéma certes, entretient des rapports de ressemblance avec la littérature dû à sa fréquentation de cette dernière (tels que les éléments fondateurs des récits : la narratologie, le personnage et les indices spatio-temporels) mais, il n'en demeure pas moins qu'il existe des rapports de dissemblance et des critères esthétiques spécifiquement cinématographiques qui engendrent des contraintes dans le passage du récit littéraire au récit filmique et qui exigent l'intervention d'un « génie-créateur » afin de réussir le transfert.

Tandis que l'un repose sur le mot, l'autre repose sur l'image. Cette différence des deux noyaux du langage filmique et du langage romanesque : le mot et l'image impose un certain nombre de transformations qui doit inscrire l'adaptateur dans une démarche de relecture et de réécriture dans un autre système sémiotique qui repousse les limites de fidélité afin de donner à l'œuvre une nouvelle vie et non de l'emprisonner dans un souci de recherche d'équivalences et qui ne permettra jamais de faire de l'objet final une copie conforme de l'œuvre source.

Laisser à l'adaptateur l'opportunité de s'exprimer librement, de créer et recréer, ce geste de récréation libre constitue le principe même de tous les arts qui reposent sur la singularité et la créativité de chaque artiste dans l'interprétation et la représentation des idées par lesquelles il est l'influencé.

II. DEUXIEME PARTIE : LA REECRITURE DE L'HISTOIRE COLONIALE.

INTRODUCTION PARTIELLE :

« *L'esprit critique se traduit par un comportement d'analyse des différences* ». ¹⁷⁶

Au terme de la première partie, nous avons pu constater que le processus de la transposition de l'écrit à l'écran soulève des questions de contraintes et de codes non-spécifiques et spécifiques à chaque système sémiotique et qui conditionnent le résultat de l'adaptation. Ces codes sont des critères de comparaison sur lesquels nous allons nous appuyer afin de dégager les similitudes et les différences entre les romans et leurs versions filmiques.

Dans cette partie, nous allons donc confronter le texte initial et son adaptation afin de mieux comprendre les intentions des cinéastes et les motifs ayant animé leurs choix de garder certains éléments constitutifs (personnages, espaces et d'oblitérer d'autres. Cette analyse comparative nous permettra de répondre aux interrogations propres à la question de la réécriture : les récits écrits font-ils objet d'une réécriture ? Existe-t-ils des impératifs techniques qui dictent les choix des cinéastes ou c'est pour des raisons idéologiques que les versions romanesques se métamorphosent ?

Dans le dernier chapitre, nous confronterons la représentation du fait historique dans *L'Opium et le bâton* avec celle représentée dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

Etant donné que les deux fictions se situent dans un contexte colonial et nous livrent une fresque historique de la colonisation française de l'Algérie et la guerre d'indépendance, Nous allons examiner quelques scènes de romans et séquences extraites des deux films ayant des thématiques communes afin de mettre en relief les points de divergence dans la représentation du passé colonial chez deux différentes générations d'écrivains et de cinéastes. Ici intervient le rôle de l'histoire du cinéma algérien que nous avons abordé dans le deuxième chapitre de la première partie qui nous sera de grande utilité.

¹⁷⁶ Charmeux, Eveline. (1987). Apprendre à lire : échec à échec. Paris (France) : Milan/Education. p.131.

II.1. Chapitre1 : *L'Opium et le bâton* devoir de mémoire du roman au film

II.1.1. L'œuvre romanesque de Mammeri :

« Je n'ai jamais voulu cette trilogie, elle s'est imposée à moi et quand je l'avais écrite, je me suis aperçu que cela représentait trois stades de la vie du peuple algérien ». ¹⁷⁷

L'œuvre romanesque de Mammeri se caractérise par une prise de conscience progressive de la réalité nationale algérienne. L'ensemble de ses trois premiers romans intitulés : *La Colline oubliée*, *Le Sommeil du juste* et *L'Opium et le bâton* laisse apercevoir une unité thématique sans intention délibérée de l'écrivain. Chacune de ces œuvres décrivait une période délimitée de l'histoire du peuple algérien. Ce sont trois étapes transcrivant la vie du peuple algérien : « Il s'est trouvé que chacun de mes romans dépeignait une étape précise de l'histoire du peuple algérien et à une période que chacun sait cruciale de sa destinée. L'unité s'en est dégagée d'elle-même ». ¹⁷⁸

La Colline oubliée publié en 1952 roman qui dépeint une Algérie sous le règne d'un système colonial. Plongé dans l'oppression et l'humiliation, il décrit un peuple silencieux qui ne dénonce pas le colonialisme et qui est loin de penser à une issue pour mettre fin à son malheur.

Le Sommeil du juste bien qu'il est apparu en 1954, ce roman a été écrit bien avant la naissance de la révolution. Il reflète une étape cruciale de la destinée du peuple algérien qui consistait à initier le peuple à prendre conscience de sa situation et d'adopter l'idée de la libération.

Les histoires de *La Colline oubliée* et *Le Sommeil du juste* se passent durant la deuxième guerre mondiale à laquelle, le peuple algérien va participer, aller à la découverte d'autres continents et à la découverte de la guerre.

L'Opium et le bâton est une suite logique des deux autres romans de Mammeri. Sachant que le fil conducteur de ses écrits est la situation de l'Algérie. Ce troisième roman constitue la troisième étape de l'évolution du peuple algérien et de sa prise de conscience de l'importance de vivre dans un pays indépendant. Le roman dresse le tableau d'un peuple, cette fois ci, engagé dans la lutte de libération.

¹⁷⁷ Mammeri, Mouloud. (1966, 27 mai). *Le Jour* (quotidien de Beyrouth), n° du 27mai et du 3juin.

¹⁷⁸ Ibid.

Il met en en lumière quelques aspects de la guerre d'indépendance. À propos de *L'Opium et le bâton*, Mouloud Mammeri déclare : « *Je l'ai écrit juste après la guerre de libération, et j'y ai mis la guerre elle-même ...* »¹⁷⁹.

Tasga Ighzer et *Tala*, trois villages qui constituent le décor des trois premiers romans de Mammeri, dans lesquels viennent vivre trois personnages principaux Mokrane, Arezki mobilisé pour la deuxième guerre mondiale et enfin, Bachir un intellectuel qui participe à la guerre de libération.

Le véritable héros de cette « trilogie » est le peuple algérien. « *J'ai publié quatre romans (...), je pense que chacune de ces œuvres a correspondu à une réelle sollicitation, quelque chose comme une réponse à un appel* ». ¹⁸⁰ Mammeri, à travers ces écrits romanesques, s'est voulu un porte-parole du peuple et de l'amazighité. Par son engagement à la culture algérienne et à la culture berbère, il réussit à faire sortir l'histoire des siens du silence et du mutisme.

De ce petit survol de l'œuvre romanesque de Mouloud Mammeri, nous retenons cette évolution régulière. La trilogie met en lumière une indiscutable continuité :

*« La Colline Oubliée, c'est le tuf ancestral, celui sur lequel tout le reste allait pousser Le Sommeil du Juste, c'est le lieu des situations bloquées et qui appelle d'en sortir. L'Opium et le bâton, c'est la preuve de la libération, et la Traversée, les lendemains de fêtes ».*¹⁸¹

Les trois romans sont ancrés dans le vécu historique et dans leur signification profonde se manifestent, clairement, trois phases successives d'un peuple en quête de liberté.

¹⁷⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op.cit.*, p. 5.

¹⁸⁰ Mammeri, Mouloud. (1987). Entretien avec Tahar Djaout. *La cité du soleil*. Alger (Algérie) : Editions LAPHOMIC. p. 24.

¹⁸¹ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 26.

II.1.1. Docteur Bachir un intellectuel engagé :

Afin de concilier littérature et engagement pour l'indépendance, le récit revient sur plusieurs aspects de la guerre et de la colonisation dans un cheminement chronologique, et à travers l'histoire du Docteur Bachir qui représente le cursus emprunté par la majorité des intellectuels qui ont suivi des études supérieures avant de s'engager. Un deuxième intellectuel retentit également dans le texte de Mammeri est presque absent dans le film de Rachedi, il s'agit de Ramdane professeur de philosophie et ami proche de Bachir. Tous les deux issus de l'école et de l'université française, ils ne partageaient pas les mêmes convictions.

Avant de procéder à l'analyse de cet engagement des deux personnages, il convient de définir l'engagement et notamment ce que l'on veut dire par intellectuel engagé. Ce dernier serait celui qui défend librement des droits et qui dénonce toutes formes de violence et d'oppression avec une conviction de responsabilité politique et sociale. « *L'intellectuel est celui qui se définit par sa liberté de choix et par son engagement (...) dans la dénonciation de toutes les formes d'oppression, d'injustice et d'entrave à la liberté* »¹⁸². Le dictionnaire Robert propose au substantif *intellectuel* la définition suivante : « *dont la vie est consacrée aux activités intellectuelles* »¹⁸³. L'intellectuel engagé est connu par sa prise de position dans une affaire de la vie sociale et politique où il fait part de ses pensées libres ce qui lui vaut dans certains cas, une marginalisation et une censure de la part de l'état.

Dans *L'Opium et le bâton*, lorsque la guerre s'enfiellait de jour en jour, Ramdane interprété par Larbi Zekkal dans le film, et sans hésiter prend une position et répond à l'appel de la patrie, alors que son ami temporisait et ne le fait que tardivement. La guerre pour Bachir n'était que : « *Du bricolage, ça ne tiendra pas* »¹⁸⁴. Dans la version romanesque de la fiction, Bachir resta longtemps dubitatif, il tournait le dos à la vérité de la guerre qui sévissait son pays depuis trois ans. Quand

¹⁸² Kebbas, Malika. (2001). « L'intellectuel en question dans « La Traversée » de Mouloud Mammeri.

Discours de la fiction ou discours sérieux. *Essai d'analyse pragmatique de discours selon la théorie des actes de langage de John R. Searle* », *Insaniyat / إنسانيات* N°14-15. Consulté le 15/08/2020 sur : <https://journals.openedition.org/insaniyat/9648>

¹⁸³ Rey-Debove, Josette. Rey, Alain. (2004). *Intellectuel*. Le dictionnaire Robert.

¹⁸⁴ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 33.

bien même refuserait-t-il de décider, le temps des situations tranchées qui exclut toute hésitation arrivera.

Convoqué au bureau de la SAS¹⁸⁵ dans le film, le lieutenant Delécluse lui prévient : « *Il n'y a que deux équipes et pas de spectateurs* »¹⁸⁶. Même Claude, sa compagne française était écoeurée à force de le voir tirillé, se situant toujours dans l'entre-deux « *Oh ! Avec toi on ne sait jamais. Tu es contre eux (les maquisards) un jour passionnément et le lendemain avec eux avec frénésie* »¹⁸⁷.

L'extrait suivant nous dévoile un côté de la vie aisée que menait Bachir, parfait modèle d'acculturation, dans un pays en guerre : « *Il s'enveloppa dans une robe de chambre en soie japonaise (...) mit un Bartok sur le tourne-disque (...) prit un cigare dans la boîte ouvragée, caressa son briquet doré* »¹⁸⁸. En effet, Bachir tenait à son luxe et à la vie qu'il menait à l'occidentale jusqu'à devenir lâche et refuse de secourir un combattant blessé : « *N'y être pas, c'était une lâcheté négative(...) mais ce qu'il venait de faire c'était une lâcheté bien concrète, bien ronde, avec une couleur : sale, et un poids écrasant* »¹⁸⁹.

Dans le roman, Ramdane joue un rôle primordial dans la remise en question de Bachir. Sa détermination animée par le déclenchement de la guerre de libération, lui poussa à rallier son ami à la cause nationale et le faire basculer d'un état de mutisme et de neutralité vers une position de nationalisme et de patriotisme au grand jour. « *Tu te bouches les oreilles pour ne pas entendre, tu fermes les yeux pour ne pas voir, et, parce que tu ne vois, tu n'entends riens, tu crois qu'il ne se passe rien non plus ?* »¹⁹⁰. Malgré les longs discours de Ramdane, Bachir continuait de revendiquer la liberté d'être à l'écart des événements, il est resté sur sa position pessimiste et refusait d'idéaliser la guerre. Sa prise de conscience émergeait lentement comme son peuple longtemps anesthésié. Un soir, il reçoit la visite d'un jeune agent de liaison qui lui demande de l'aide, « *Dr Lazrak a vu dans le commis son frère Ali : « Il ressemble à mon frère Ali (...) Le petit commis...ils ont les mêmes gestes gauches, les*

¹⁸⁵ Section Administrative Spécialisée en abrégé SAS est un réseau d'établissement implanté par les autorités françaises en Algérie au début de la guerre (1955-1956). Son objectif était de se rapprocher de la population rurale afin de lutter contre les insurrections des partisans du Front de Libération Nationale (FLN).

¹⁸⁶ Rachedi, Ahmed. (1971). *L'Opium et le bâton [film]*. ONCIC.

¹⁸⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.24.

¹⁸⁸ Ibid. p.26.

¹⁸⁹ Ibid. p.34.

¹⁹⁰ Ibid. p.10.

mêmes yeux bruns, le même entêtement dans leurs regards doux ... le même air de croire au Père Noël... »¹⁹¹. Cette ressemblance n'a pas suffi pour faire réagir Bachir qui ne croyait toujours pas que ces révoltes de jeunes allaient être une véritable guerre pour l'indépendance « croire au Père Noël ». Mais dès cette visite, il devenait alors rongé de doutes, il savait qu'il n'était plus à l'abri des soupçons, il s'attendait à une arrestation à n'importe quel moment. Dès lors, le maquis s'impose à lui. Après les tiraillements d'égoïsme, Bachir n'avait plus de choix : « Tous les choix qu'on avait sans inconvénients éludés depuis longtemps et à vrai dire depuis toujours maintenant s'imposaient »¹⁹². Comme le relève Anne Roche : « Le rapport de Bachir (...) à la tradition est complexe, il ne passe pas de la tradition à la subversion ou l'inverse, mais d'une amnésie égocentrique, qui mime les comportements de l'opresseur à une résistance active »¹⁹³. Il quitte son appartement d'Alger pour Tala et opte enfin pour l'engagement. Dès son arrivée à Tala, Bachir était inconscient comme détaché de la réalité de son village. Lorsqu'il entend son neveu pleurer de famine, il propose de l'argent à sa sœur avant que la mère Smina lui explique que son argent n'a aucune utilité dans un village en proie à la misère et aux répressions de la SAS.

Au maquis, il va jouer un rôle très important dans l'organisation du secteur de la santé de la wilaya V qui manquait considérablement de moyens et il livre aux lecteurs et aux spectateurs les conditions de vie déplorables endurées par les maquisards qui se donnaient corps et âmes à la guerre de libération.

Rachedi a passé sous silence plusieurs éléments de l'incipit, la description de la baie d'Alger et celle des soirées paisibles au tourne-disque de Bachir. Il a effectué des avancées dans le temps, les réflexions et les répliques de Ramdane avant la visite du commis et après celle-ci ses longues conversations et ses désaccords avec Bachir ainsi que les inquiétudes de Claude n'apparaissent pas dans le film. Tant d'actions qui, selon le réalisateur, n'apportaient rien à la narration ont été occultés par des ellipses temporelles.

Par ailleurs, la première nuit de Bachir au maquis était épouvantable et adaptée avec les moindres détails. Ces extraits romanesques et filmiques servent à

¹⁹¹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.38.

¹⁹² Ibid. p.11.

¹⁹³ Roche, Anne. (1976). Tradition et subversion dans l'œuvre de Mouloud Mammeri ». *Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée*. N°22. Aix-En-Provence (France). p.104.

mettre en garde les lecteurs et les spectateurs contre l'oubli des sacrifices de l'élite de la société de l'époque : « *Je suis fatigué, dit Bachir(...) Je vais enlever mes pataugas. Ils me brûlent les pieds (...) Et puis je crois qu'ils ont pris eau, c'est tout mouillé dedans. Je vais au moins enlever les chaussettes* »¹⁹⁴, l'agent de liaison Messaoud lui répond : « *Ce n'est pas l'eau, c'est le sang. Tu n'es pas habitué* »¹⁹⁵. Dans le film un autre agent lui dit : « *Il me semble que tu es un bleu* » pour faire référence aux intellectuels et la crise de la bleuite que nous aborderons dans les paragraphes suivants.

*« Des maquisards avec la peau blanche et des ongles taillés... et cette chemise tu as vu cette chemise ? Je me disais : c'est un français qui a appris le kabyle... C'est un espion...Il faut le liquider. – Il vient organiser le service sanitaire de la Wilaya. Si tu avais touché un de ses cheveux on t'aurait pendu ».*¹⁹⁶

Aussi bien que dans *L'Opium et le bâton* que dans les autres romans, Mammeri met en scène des intellectuels, autour desquels se construit son récit : « *On m'a dit : dans tes romans il y a toujours un personnage par rapport auquel le reste est construit ou en tout cas est dit, et ce personnage, qu'il s'appelle Mokrane, Arezki, Bachir ou Mourad, c'est toi. Donc, sous des revêtements différents* »¹⁹⁷. Dans la citation précédente, Mammeri reconnaît le fait que chacun de ses personnages lui représente et qu'ils sont au service de son engagement « *ce sont tous des intellectuels engagés...Je l'admets* ».¹⁹⁸ La question politique chez Mammeri relevait de convictions profondes, ses écrits sont le résultat d'un long combat identitaire pour la revendication de la culture berbère et kabyle mais aussi un combat pour la liberté, « engagé sans être militant » Mammeri rédigeait des rapports adressés à l'ONU¹⁹⁹.

L'Opium et le bâton évoque aussi l'atmosphère d'inconfort des intellectuels algériens suite à la crise déclenchée par les services français connue sous le nom de la Bleuite. L'opération d'intoxication Bleuite consistait à déstabiliser l'Armée de Libération Nationale et visait l'exécution de tous les intellectuels intégrés dans ses rangs : « *Je te l'ai toujours dit, Moussa. Objectivement les intellectuels sont des traîtres de la révolution. Il faut les fusiller tous* »²⁰⁰. Dans le film,

¹⁹⁴ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.82.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid. p. 85.

¹⁹⁷ Ibid. p. 36.

¹⁹⁸ Ibid. p. 36.

¹⁹⁹ Taasaadit, Yacine. Adnani, Hafid. (2021). *La face cachée de Mammeri*. Alger (Algérie) : Koukou.

²⁰⁰ Taasaadit, Yacine. Adnani, Hafid. (2021). *Op.cit.*, p.174.

cet épisode n'y figure pas, il s'agit de l'une des faces cachées de la révolution que Rachedi s'est abstenu de montrer. La Bleuïte demeure une question tabou, à son sujet Ferhat Abbessse demande : «*La répression des complots bleus traduirait-elle la haine instinctive de certains analphabètes, une volonté d'élimination des intellectuels par les illettrés ?*»²⁰¹.

Contrairement au roman où elle était explicite, la crise de la bleuïté a été implicitement abordée dans le film à travers la réplique de Smina quand elle conseille son fils de jouer l'idiot : «*Ne sois pas trop bavard... ni trop intelligent ; Plus tu seras idiot et mieux ça vaudra* »²⁰².

Dans son passage du roman au film, l'histoire subit souvent des modifications et des suppressions dues aux contraintes du temps, des spécificités du support médiatique ou pour des raisons idéologiques. De l'écrit à l'écran des personnages changent, parfois ce sont uniquement leurs noms qui changent. C'est le cas du nom du Colonel Amirouche, ce personnage décrit dans le roman comme étant un héros insaisissable a subi un autre traitement dans le film et n'y paraît qu'une seule fois :

«*Un halo de légende entourait la figure du colonel commandant la III et de bouche à l'oreille circulaient déjà des vers où on le chantait. Le grand rêve de chaque lieutenant du Djebel était désormais d'être celui qui s'emparerait d'Amirouche (...) Amirouche insaisissable (...) le chef le plus sanguinaire... le fer de lance ...De la vanité de la lutte(...) Amirouche est pris ! Finie la guerre !* »²⁰³

Le nom de ce *grand homme* selon l'appellation de Mammeri est censuré apparemment par l'état à l'époque, il devient Si Abes dans le film. Tout comme sa vie et son rôle à la tête de la wilaya III, la mort du colonel Amirouche, en compagnie de Si Haouès est controversée. Ils ont été repérés à Boussaâda, lors de leur déplacement en Tunisie²⁰⁴. Tant de débats, des aveux, d'accusations et de contradictions ont été suscités à propos d'Amirouche.

²⁰¹ Ferhat, Abbas. (1984). *L'indépendance confisquée*. Paris (France) : Flammarion. p. 41.

²⁰² Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.* p. 64.

²⁰³ Ibid., pp. 183, 256, 257.

²⁰⁴ Elwatan. (2014, 17 décembre). Les Colonels Amirouche et Si L'Haoues ont été vendus. *Elwatan*. Consulté le 03/07/2016 sur : <https://www.elwatan.com/archives/boumerdes-archives/les-colonels-amirouche-et-si-lhaoues-ont-ete-vendus-2-17-12-2014>

En effet, plusieurs témoignages affirment que Rachedi a changé le nom de Amirouche à cause de la polémique autour du colonel notamment les soupçons sur sa relation avec l'affaire Bleuite. Dans *Un récit de maquisard* Mohammed Benyahia ancien Moudjahid déclare : « Amirouche succomba à l'intoxication de l'ennemi et aux dénonciations des illettrés contre « les gens de l'école » ainsi aurait-il égorgé près de 6000 jeunes dont le seul crime était de savoir lire et écrire »²⁰⁵. D'autres part, Hocine Benmaalem engagé dès la grève de mai 1959 dans l'armée de libération comme secrétaire du colonel Amirouche, a écrit *La Guerre de Libération Nationale contre l'occupation française* où tout un chapitre intitulé *Amirouche, ni sanguinaire ni anti-intellectuel* a été dédié à son colonel : « Une autre calomnie totalement infondée est celle d'un Amirouche ennemi des intellectuels. Bien au contraire, il était le grand ami des personnes instruites. Il encourageait les gens à s'éduquer... »²⁰⁶.

Entre alliés et opposants, ces deux citations sont révélatrices et témoignent de l'ambiguïté qui tourne autour du colonel Amirouche qualifié de « sanguinaire » et accusé d'être manipulé par les services français. Rachedi a évité cette accusation « d'ennemi des intellectuels » et la question des complots contre la révolution qui ont frappé violemment les rangs de l'armée de libération et notamment les intellectuels. D'autant plus qu'au lendemain de l'indépendance, les cinéastes évitaient l'évocation des figures emblématiques de la lutte, les films de l'époque avaient pour unique héros le peuple.

²⁰⁵ Benyahia, Mohammed. (1988). *La conjuration au pouvoir. Récit d'un maquisard*. Paris (France) : Arcantère. p.62.73.

²⁰⁶ Benmaalem, Hocine. (2014, 11juin). Amirouche, ni sanguinaire ni anti-intellectuel. *Elwatan*. Consulté le 05/03/2020 sur : <https://www.elwatan.com/edition/culture/amirouche-ni-sanguinaire-ni-anti-intellectuel-11-06-2014>

II.1.2. Personnages entre lâcheté et héroïsme :

Nous entendons souvent dire que « *La fiction est le réservoir des épisodes omis par l'écriture de l'histoire officielle* »²⁰⁷. Mammeri doté d'une conscience politique s'est engagé à porter les cris du peuple au cœur de la tourmente avec la multiplicité des tableaux de la guerre, de la misère, d'une infériorité vécue au quotidien, de la délimitation de l'espace et la multiplicité des personnages chacun incarnant une des facettes de la guerre. Des personnages souvent absents des livres de l'Histoire, les poseurs de bombes, les maquisards, les harkis et des femmes armées de courage et de détermination telles que Smina, Tassadit et Farroudja. Du côté des français, il fait appel à des personnages comme le lieutenant Delécluse, le capitaine Marcillac et l'aspirant Hamlet. Pour mettre en lumière l'organisation et le mode de fonctionnement de l'armée française, le texte évoque les paras, les commissaires des interrogatoires, les tortionnaires et les militaires qui désertent. Mammeri explique ses choix de personnages inspirés parfois d'histoires véridiques et de personnes qui ont réellement existé :

« Il y a dans le roman l'histoire d'un soldat français qui rejoint l'ALN. Elle m'avait été racontée en son temps par un des responsables du FLN, alors ministre du GPRA²⁰⁸. J'ai trouvé le fait tellement significatif que je l'ai introduit dans mon récit »²⁰⁹.

Mais ce qui retient le plus notre attention, c'est la composition de la famille Lazrak, une famille malmenée par la faim et la misère sur laquelle repose tout le texte. Exemples de l'engagement, chacun des membres de cette famille contribue à reconstruire l'histoire de sa patrie. « *Mais vous êtes tous engagés dans la famille !* »²¹⁰, s'exclama Akli (Bouguelb). Smina la mère gardienne des traditions confie son chagrin à sa fille : « *Ali est allé avec ceux de la montagne et tous les soirs j'écoute mon cœur supporter s'il est vivant ou mort* »²¹¹. Dans la famille il y a ceux qui ont pris la voie droite comme Ali, le personnage pivot du film interprété par Sidali Kouiret, le plus jeune de la famille Lazrak. Il est le symbole de la bravoure et du courage. Il contribue à plusieurs opérations militaires avant d'être arrêté et exécuté par les

²⁰⁷ Ali-Benali, Zineb. (2001). *L'histoire tue. Le roman algérien des années 90. Où va l'Algérie ?*, Aix-en-Provence (France) : Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman. p. 319-346.

²⁰⁸ Gouvernement provisoire de la république algérienne.

²⁰⁹ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 37.

²¹⁰ Mammeri, Mouloud (2015). *Op. cit.*, p. 196.

²¹¹ *Ibid.* p. 49.

paras dans une scène marquant les esprits et les mémoires des habitants de Tala et celles des spectateurs et lecteurs. Qui des spectateurs du film, ne se souvient pas de la célèbre phrase du film de Rachedi « *Ali mout waqef* » « *Ali, meurs debout* »²¹² ? Puis il y a ceux qui ont choisi une voie plus tortueuse comme Belaid, le fils aîné de la famille « *l'ami des Iroumiens* »²¹³, selon son expression. Il n'hésite pas à jouer le traître et de faire semblant de collaborer avec les forces de répression, véritable déshonneur notamment dans la société kabyle, que pour mieux servir les siens : « *Tous les rôles sont pris dans la famille... Le héros c'est Ali ; (...) La tradition farouche c'est la mère... Farroudja c'est la veuve victime du destin (...) le traître c'est moi* ». ²¹⁴ Enfin Farroudja, la sœur qui « ne compte pas ».

Dans *L'Opium et le bâton*, Mammeri est allé à la rencontre des traîtres aussi. Dans la guerre il n'y avait pas que d'impavides héros, les traîtres ont toujours existé. Dans cette fiction qui se nourrit du réel, le traître c'est Tayeb, interprété par Rouiched, il profite de sa position de harki pour se venger des gens de son village. Ce personnage a été utilisé par Ahmed Rachedi afin d'exhiber la torture qui a été pratiquée durant la guerre et notamment lors des interrogatoires. Dans une scène de film, soupçonnée d'être un agent de liaison des maquisards, Farroudja fait l'objet d'une torture morale exercée par Tayeb. À la recherche des renseignements, Tayeb et son lieutenant n'hésitent pas à employer les moyens de répression les plus brutaux pour faire parler les villageois.

Ainsi, Mammeri a pénétré jusqu'aux tréfonds de la société pour dépeindre l'atmosphère de la guerre, et mettre en lumière les stratégies de déstabilisation de la communauté autochtone qui apportait un soutien considérable aux maquisards. Dans l'une des scènes les plus saisissantes du roman et du film qui plonge lecteurs et spectateurs dans l'horreur, un maquisard pris en otage est jeté de l'hélicoptère devant les yeux d'Ali. Tous les moyens étaient bons pour encercler la communauté indigène, démanteler l'organisation du FLN et affaiblir les rangs de son armée, les fictions racontées dans *L'Opium et le bâton* en est témoins.

Mammeri reconnaît le fait de ne pas avoir accordé beaucoup d'importance à son personnage principal qui passe du rôle d'intellectuel détaché à celui d'un

²¹² Rachedi, Ahmed. (1971). *L'Opium et le bâton [film]*. ONCIC.

²¹³ Mammeri, Mouloud (2015). *Op. cit.*, p.77.

²¹⁴ Ibid. p.77.

homme d'action. Il le considère comme « lieu de référence » c'est-à-dire la surface sur laquelle les événements se projettent, mais autour de lui c'est toute la société qui vit, aime, rit, pleure, rêve et meurt. Le plus important était de donner une existence littéraire à ce peuple et à son désir farouche de sauvegarder sa personnalité, la société algérienne commençait à prendre conscience de son entité nationale face au colonisateur alors qu'il était un comparse ou un simple figurant victime de stéréotypes dans les écrits coloniaux. Au même titre que le roman, le film n'accorde pas beaucoup d'importance au personnage de Bachir, à contrario il est à constater que Tayeb le harki ou « Renard » son sobriquet connu par l'expression Raus!²¹⁵, occupe une place prépondérante dans les deux récits romanesque et filmique.

Avant de devenir un lâche harki, Tayeb était d'abord un ex-paria, un être qui souffrait de faim et de famine. Longtemps méprisé et rabaisé par les gens de son village, il a fini par perdre toute dignité : « *Il avait été la roulerie de nos rues, Tayeb. Nous le foulions aux pieds comme nous foulions la poussière du chemin* »²¹⁶. Jusqu'au jour de sa désignation comme responsable du village par l'assemblée, Tayeb se métamorphose lorsqu'il devient sous la protection du bureau de la SAS et à sa tête le lieutenant Delécluze. « *Tayeb pour tout le monde maintenant existait. (...) son ombre démesurément agrandie s'étendait sur les paroles, les gestes, les regards et jusqu'aux silences de Tala* »²¹⁷. Docteur Bachir qui était parmi la foule qui assistait à la réunion s'indigne. De retour à Tala après de longues années d'études à l'étranger et à Alger, il découvre une société dominée totalement immobile et qui se porte mal. Il déplore l'abandon de la dignité et de la fierté l'une et l'autre faisant partie des valeurs fondamentales de ses aïeux et accuse le silence écrasant des habitants de Tala : « *Où était le « nif » de leurs pères ?* »²¹⁸. Il se désole lorsqu'il voit leur fierté blessée et *des hommes de rien comme Tayeb*²¹⁹ en train de diriger le débat dans une réunion de village.

« Tayeb a dit » Cette formule maintenant préluait à tous les événements de Tala. Tayeb était devenu pour Tala, l'image

²¹⁵ Raus ou raouss ! Un mot allemand connu durant la seconde guerre mondiale en France qui signifie dehors, à la porte.

²¹⁶ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 73.

²¹⁷ Ibid. p.90.

²¹⁸ Ibid. p.70.

²¹⁹ Ibid. p.71.

vivante de son destin, et ceux qui avaient encore le cœur de plaisanter disaient : « En haut il y dieu et en bas Tayeb » »²²⁰.

Le film n'est pas avare des descriptions du harki. Le réalisateur a tenu à retranscrire scrupuleusement le rôle de Tayeb par des techniques cinématographiques et notamment des angles de prises de vues qui permettent de voir ce personnage tel que imaginé au moment de la lecture du roman. Dans la plupart des séquences où il apparaît l'angle de prise de vue est le même. En effet, comme le montrent les photogrammes ci-dessous, le personnage est filmé en contreplongée pour mieux exprimer sa domination et sa force par rapport aux autres personnages. Varier l'emplacement de la caméra met en exergue les jeux de pouvoir des personnages. Tayeb personnage malveillant pris d'en bas, il est en position de dominant. À l'inverse, Farroudja ou l'enfant sont filmés d'en haut, ce sont des dominés.



Tayeb pris avec une légère contreplongée, humilie un enfant affamé avec un morceau de pain.



Tayeb pris avec une contreplongée, interroge Farroudja.



Farroudja prise avec une plongée, en position de dominée face à Tayeb.

« Il découvrit bientôt que la lâcheté et la peur (non plus les siennes, celles des autres) ne connaissent pas de bornes. Il sondait l'une et l'autre chaque jour avec une sorte de volupté morose et chaque jour atteignit des profondeurs qui lui donnaient le vertige. Il pouvait frapper, punir, humilier : rien n'y faisait ; chez tous le désir de vivre était le plus fort et ils avalaient tous sans se plaindre. Il finit quand il leur parlait, par les appeler « sout-Tala » : filles de Tala, dans l'espoir de réveiller

²²⁰ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 90.

en eux l'arrogance ancienne pour qu'il se donnât le plaisir morbide de la réprimer. Ils firent mine de rire. Tayeb était dégoûté »²²¹.

La séquence que nous appelons « la séquence de la famine met en scène Tayeb au milieu de la place du village, une baguette de pain blanc à la main, il se vante devant les gens affamés et désespérés de Tala. Il se met face à un enfant et lui jette un morceau, cet acte exprime le summum du mépris. Mais l'enfant cherche une réponse dans les visages des siens, pas un mot, pas une colère, ils baissaient les yeux tous, dans un silence de mort. Leurs visages défilent à l'écran à travers des mouvements panoramiques pris en gros plans pour lire dans leurs yeux baissés la peur et la désolation comme si le village s'est condamné à vivre sous l'oppression de l'un des leurs, le silence est obligatoire car il s'agit d'une question de survie.



Un enfant pris en plongée face à Tayeb.



Gros plan sur le pain pour souligner sa symbolique.



Gros plan sur l'enfant qui ramasse le morceau de pain.

Le réalisateur a eu recours à un plan large puis un autre serré afin d'insister sur la symbolique du morceau de pain jeté par terre, objet de raccord entre les deux plans. Mais l'enfant, malgré la faim et contre toute attente de Tayeb, ramasse le morceau de pain et comme le veut la tradition, il l'embrasse avant de le poser sur un mur. Un geste sacré qui sauve la dignité et la fierté de la population.

Cet enfant représente aussi la relève des jeunes qui sont tous au maquis laissant Tala peuplé que de vieux, de femmes et d'enfants. À aucun moment du film

²²¹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 90.

on croise un personnage jeune à l'exception du passage transitoire de Bachir. Tout au long du film, le réalisateur a souligné l'extrême importance de l'engagement des jeunes par la multiplication des plans mettant en scène, exclusivement, des vieillards occupant le village.



Ce plan montre que le village s'est vidé de ses jeunes, et que seuls les vieillards et les femmes y vivent encore.



Gros plan sur deux autres vieillards qui assistent à la réunion de la SAS.



Un autre gros plan met en scène un vieillard qui assiste à la réunion de la SAS sous un soleil de plomb.

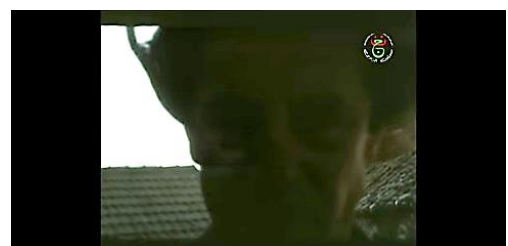


Gros plan sur un vieillard avec un visage maigre et plissé de rides qui semble accablé de fatigue.

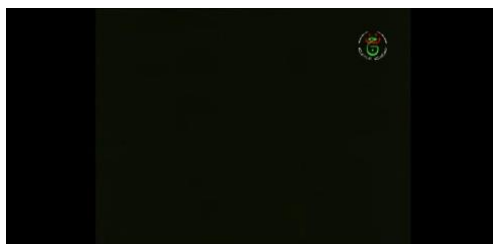
Les jeunes, eux, sont au maquis au service de la nation. La séquence de la famine s'achève par un gros plan qui isole le visage du personnage. Tayeb avance de plus en plus vers la caméra, ses traits s'accroissent laissant transparaître un sourire terrifiant synonyme de rancune et de mépris. Progressivement son visage couvre la surface de l'écran donnant lieu à un fondu au noir accompagné d'un son de transition créant un jeu d'entrelacement de son et de l'image et soulignant la cruauté de Tayeb.



Plan rapproché épaule sur Tayeb.



Le regard terrifiant de Tayeb mis en exergue par un insert.



L'insert est suivi d'un fondu au noir, il marque la fermeture de cette séquence.

À la fin du roman comme à celle du film, Tayeb se remet en question lorsqu'il assiste à la destruction de son village et à la détresse des siens. C'est l'injustice vécue par Tayeb qui l'a incité à se venger et à collaborer avec l'ennemi, l'écrivain le décrit comme étant victime de ce que lui a été infligé par tous les habitants, « *Moi, on m'a foulé aux pieds toute la vie et...tu te rappelles?... Je disais merci encore !* »²²². La mort d'Ali a été un électrochoc qui a réveillé en lui Tayeb d'antan. Tétanisé et horrifié par la scène de l'exécution, il se met du côté des siens et implore dieu « *Allahu Akbar* » puis il demande à Delécluse d'épargner sa maison de la destruction, ce dernier lui répond : « *tu es de Tala toi aussi Raus* » ! Il meurt comme un traître enseveli sous les décombres alors que dans le roman, il sauve Tassadit et échappe à la mort.

En effet, l'exécution du héros de la révolution Ali, est l'une des scènes les plus marquantes du roman et de sa version filmique. Sa mort dévoile bien des symboles et nous fait découvrir une des facettes de la lutte armée pour l'indépendance qui rime avec détermination, sacrifices et dévouement. Quelle place a été accordée à cette scène dans les deux versions de l'histoire ? Comment cette mort héroïque a été transposée dans le film ?

Ali est un combattant algérien engagé dans l'ALN. Il était à la tête de plusieurs opérations militaires qui ont causé d'énormes dégâts à l'armée française. Ce personnage joue un rôle très important dans l'intrigue et la mise en scène de sa mort devait être à la hauteur de ses exploits. En effet, une bonne partie du film a été consacrée à cet événement marquant les esprits et les mémoires, qui rappelle la mort exhibée du colonel Abderrahmane Mira chef de la wilaya III dont le corps a été

²²² Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 219.

exposé le 6 novembre 1959 à la place du village de Taghlalt dans un spectacle macabre.²²³

*« Dès avant l'aube les Harkis s'étaient dispersés dans les rues du village. Ils frappaient aux portes et à coups de crosse faisaient sortir les hommes et les femmes. (...) Hommes et bêtes se heurtaient de partout parce que les harkis à coups de crosses et d'injures poussaient tout le monde au même temps ».*²²⁴

Ainsi est décrite la cohue dans les rues du village qui précédait l'exhibition des deux combattants Ali et Akli appelé Bouguelb dans le film (pour des raisons politiques précises à savoir la question de l'amazighité)²²⁵. Pourchassés de leurs maisons, les habitants étaient convoqués à cet évènement spectaculaire qui marque le dénouement de l'histoire filmique et romanesque. Dans le film, ce moment de l'histoire nous est présenté à travers un plan d'ensemble aérien. Le public découvre une foule d'habitants ainsi que leurs bêtes qui se précipitent dans les ruelles tortueuses du village allant vers la place de Dou-Tselnine. Les cris des femmes se mêlent aux cris d'animaux, des vaches, des ânes et des moutons. Comme pour dire que les hommes et les bêtes se valaient pour le colonisateur. Ces images représentent le summum de l'humiliation vécue par le peuple à l'époque coloniale. Mammeri avait peut-être l'intention de mettre en lumière les exhibitions de 1930 qui se sont déroulées à Paris lors de la célébration du centenaire de la colonisation de l'Algérie. Ces images que l'on trouve dans le film également rappellent les *zoos humains*.

Lorsque les habitants arrivent sur la place de Dou-tselnine les bruits s'arrêtent. Nous assistons à l'arrivée spectaculaire des prisonniers dans un calme solennel : *« Ali promenait ses regards à droite et à gauche et souriait. Un frisson parcourut l'assemblée »*²²⁶. Dans le film son arrivée est accompagnée d'une musique ponctuée par les pas des soldats français dans le but de marquer l'importance de l'évènement et le mouvement des héros.

²²³ Elwatan. (2019, novembre, 6). 60^e anniversaire de la disparition de Abderrahmane Mira : « le tigre de la soummam » à l'épreuve de l'oubli. *Elwatan*. Consulté le 20/02/2020 sur : <https://www.elwatan.com/pages-hebdo/histoire/le-tigre-de-la-soummam-a-lepreuve-de-loubli-06-11-2019>

²²⁴ Mouloud Mammeri. (2015). *Op. cit.*, p. 259.

²²⁵ Mouloud Mammeri, *l'histoire d'un homme*. Consulté le 06/8/2020 sur :

²²⁶ Mammeri, Mouloud. *Op. cit.*, (2015). p. 262.

Le capitaine propose à Ali une cigarette. Il lui jette le paquet et lui ordonne de le ramasser, d'où l'expression « *Ali mout waqef* » prononcée par Bouguelb. « *Si tu te baisses pour ramasser le paquet, tu ne mourras pas debout* », ²²⁷ crie ce dernier. Ali se retourne vers son frère de combat, nous le voyons à travers un plan rapproché épaulement entrain de sourire amèrement.

À travers ce passage très significatif, Rachedi a tenu à nous transposer une autre fois les humiliations vécues par le peuple mais à souligner sa fierté également, car cet extrait trouve un plan identique dans le film. Ali venait de tuer soixante et onze hommes après cet exploit, le capitaine tenait à tous prix de détruire son image héroïque aux yeux des siens et d'abattre le moral des indigènes.

Puis arrive le moment fatidique de l'histoire, un silence pesant repose sur les lieux, seuls les pleurs et les « *ya bni* » de la mère Smina dont tout le monde se souvient se faisaient entendre. Brusquement, le silence s'interrompt par le bruit de la mitrailleuse et les cris de Farroudja : « *Ali s'affala d'un coup vers l'avant. Ses bras étendus retombèrent en croix dans la poussière. Sa tête couchée sur le côté gauche comme dans le sommeil imprimait dans la terre le baiser de ses lèvres entrouvertes. La rafale avait été très brève* » ²²⁸. Un bref plan d'ensemble, puis un plan rapproché taille mettent en scène Ali succombant à ses blessures. Puis défile sur l'écran, une succession de gros plans mettant en scène des visages désolants et des regards stupéfaits, des femmes bissant les yeux dans un silence presque religieux, seuls les cris de Farroudja faisaient écho. Cette scène de mort est marquée par le courage des femmes qui souvent rendues à l'ombre, bravent l'officier français refusant l'enterrement du corps du combattant dans le roman.

« Quand éclata le premier obus(...) tous s'affolèrent. Les femmes criaient pour crier(...) De partout sortaient des groupes apeurés (...) dans les rues environnantes d'où en une coulée agitée, ils commencèrent de descendre vers la porte du Sud ». ²²⁹

Dès lors, le malheur s'abat sur Tala, le roman s'achève alors par cette fin d'apocalypse où le village est détruit et ses habitants chassés de leurs vieilles maisons, la fin du film quant à elle, est plutôt optimiste. Même si Tala a eu le même sort tragique, Bouguelb réussit de s'échapper à l'exécution, il prend la revanche de

²²⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 265.

²²⁸ Ibid. p. 265.

²²⁹ Ibid. (2015). p. 268.

son village et des siens. Ce choix de maquisard triomphant se justifie par l'intention du réalisateur à attribuer une image valorisante de la guerre, de l'idéaliser, et de glorifier le processus de libération : « *Les hommes passent, la révolution demeure* »²³⁰. Rachedi pour des raisons idéologiques, souhaitait rendre hommage à l'Algérie et à la guerre d'indépendance.

Il faut rappeler que la séquence du dénouement de l'histoire a été adaptée telle qu'elle était dans le roman. Rachedi ne s'est pas permis beaucoup de liberté avec le texte de Mammeri. Les dialogues ont été transposés au film, tels qu'ils étaient dans le roman. Seulement, l'intervention de Belaid et la fugue de Bouguelb (Akli) ne figurent pas dans le texte initial mais elles ont été imaginées par le réalisateur.

Un autre détail fait la différence entre la version romanesque et la version filmique de la séquence est celui de l'enterrement du martyr. Dans le roman Mammeri voulait accentuer le ton tragique par le refus de l'enterrement de la dépouille d'Ali. « *Il ne resta bientôt plus à Dou-Tselnine que le cadavre d'Ali couché dans le premier soleil du matin* ». ²³¹ Alors que dans le film les indigènes se sont précipités pour enterrer le corps du défunt.

De la citation suivante, nous avons abouti au constat du refus d'une classification des personnages selon des *bons* et des *méchants*, des héros / lâche, Mammeri l'humaniste s'oppose à cette idée.

« Il y'a pas d'un côté les bons, qui pensent et vivent toujours selon la droiture, et de l'autre les méchants voués au mal par destin. Ce départ manichéen entre le diable et le bon dieu tourne le dos à la vérité. Si je peux prendre un exemple personnel dans L'Opium et le bâton tous les Européens ne sont pas de sombres tortionnaires, tous les Algériens ne sont pas d'impavides héros sans peur et sans reproches. Les uns et les autres sont aussi, sont d'abord, des hommes : un soldat français déserte parce qu'il n'admet pas l'injustice, la cruauté ; un officier (Hamlet justement) croit à l'humanité de ses ennemis ; du côté algérien Tayeb est un traître puisqu'il collabore avec les forces de répression, mais, quand son village est bombardé, il montre qu'il lui est plus attaché que beaucoup de ceux qu'il aidait à réprimer jusque-là ». ²³²

²³⁰ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 258.

²³¹ Ibid. p. 267.

²³² Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 38.

Qu'ils soient hommes ou femmes, algériens ou français, admis dans les rangs de libération ou dans ceux de l'adversaire, ces personnages qui ont peuplé le roman et le film reflètent l'image des composantes de la société de l'époque avec leurs tares et leurs qualités.

II.1.3. Binarité des espaces citadin/rural :

Dès les premières lignes de *L'Opium et le bâton*, le lecteur se laisse entraîner dans la description de l'espace. Le récit romanesque s'ouvre par une description de la ville d'Alger « *vue de haut la beauté d'Alger paraît fragile et contradictoire* »²³³. Dans *L'Opium et le bâton*, nous remarquons une dichotomie entre deux espaces, l'espace citadin et l'espace rural. Il y a d'un côté la campagne ou Tala, le village montagnard et d'un autre la ville d'Alger exaltée. L'importance accordée à la description de l'espace citadin dans le roman est quasi absente dans le film, notamment les tableaux que Mammeri fait de la ville d'Alger et de sa baie néanmoins, Tala et le maquis qui l'entoure disposent d'une description plus ample.

Tout comme dans le roman, dans le film le spectateur découvre l'espace à travers les déplacements du personnage-pivot Bachir qui quitte la ville pour aller vivre dans son village natal. Le retour à Tala constitue un tournant dans son parcours narratif car Bachir rejoint les maquisards et s'intègre au rang des combattants.

L'espace rural tient une place importante dans *L'Opium et le bâton*. Tous les personnages du roman et du film viennent de la campagne et y ont passé une grande partie de leur parcours narratif. La majorité des scènes filmiques se passe dans le village montagnard de la Kabylie où la misère est insoutenable : « *Et puis nous avons fui ghe-ennif, pour l'honneur. Aux mers de blé et aux coulées de moutons de la prospérité(...) nos pères ont préféré la dignité dans la misère* »²³⁴. En effet, la politique de la violation des espaces pratiquée par les colons a incité les ancêtres de Bachir à renoncer aux biens de leur terre pour veiller jalousement sur leur dignité. Ils ont quitté *Ghef-ennif*, qui signifie le Col de la Dignité ou Tizi Ghennif un village kabyle qui compte aujourd'hui 40000 habitants, pour aller s'installer dans les hauteurs de la Kabylie.

Dans *L'Opium et le bâton*, les lieux sont ancrés dans le référent historique et fortement ancrés dans le réel. Lors d'un entretien de Tahar Djaout avec Mouloud Mammeri où il raconte son enfance, ce dernier fait référence à son village natal :

²³³ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.7.

²³⁴ Ibid. p.79.

« J'avais onze ans quand j'ai quitté le village jamais réellement oublié de mon enfance »²³⁵. Ce qui a retenu notre attention lors de la lecture de l'entretien est la description que Mammeri fait de son village : « Je suis né dans un petit village haut perché à l'extrême pointe d'une colline de Haute Kabylie. À peu de choses près, la vie que l'on y menait était celle qui s'y déroulait depuis des siècles ».²³⁶ Dans *L'Opium et le bâton*, le narrateur sur le même ton que Mammeri décrit à son tour Tala le village d'enfance de Bachir, les descriptions se ressemblent comme lorsqu'il s'agit d'une autobiographie : « Pourtant, à Tala-Ouzrou, comme dans tous les villages de la montagne, c'était ainsi depuis des siècles. Tout se passait et rien n'arrivait. Nous répétions après nos pères les gestes qu'ils avaient hérités des leurs »²³⁷. Ainsi, Tala n'est pas uniquement l'espace rural rongé par la misère et la faim, il est aussi gardien des traditions ancestrales. Il est symbole de la dignité et de l'honneur. Dans sa place Dou-Tselnine la djemaa continue de se rassembler pour discuter et prendre les décisions. Cette place a été mise en valeur par plusieurs séquences filmiques représentant le respect de la djemaa²³⁸, d'ailleurs dès son arrivée au village, Bachir salue les vieux assis dans la place avant même d'aller voir sa famille.

Mais, Bachir le modèle parfait de l'acculturation, a eu toujours une préférence pour Alger où la vie était beaucoup moins pénible et dure qu'à la campagne. « À Alger surtout, où l'on disait que les gens(...) continuaient de mener une vie de plaisirs »²³⁹. Pour mieux appuyer nos propos, nous avons repéré des passages qui tout au long du texte, témoignent du rejet de Bachir de la campagne. Bachir est né et a passé toute son enfance à Tala, pour lui « La campagne, c'est une invention de citadin ! »²⁴⁰ :

« Lui qui avait horreur de la campagne ! Les arbres, les fleurs, l'herbe verte, les petits ruisseaux, les oiseaux, les foins, les vaches mugissantes, boum quelle mascarade ! On voit bien que ce sont les gens des villes qui en parlent, parce qu'ils ne l'ont jamais connue »²⁴¹.

²³⁵ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 15.

²³⁶ Ibid. p. 14.

²³⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.78.

²³⁸ Djemaa ou Tajmaât en kabyle désigne la place publique en Kabylie, lieu de rencontre des villageois.

²³⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 89.

²⁴⁰ Ibid. p. 21.

²⁴¹ Ibid. p. 21.

La dichotomie dans la représentation de l'espace apparaît également dans d'autres passages du texte où le mode de vie citadin contraste avec celui rural. Les habitants de Tala, à tour de rôle, prennent la garde, rentrent à leurs maisons avant le coucher de soleil et crèvent dans la misère « *À Tala, ils ne restaient plus que ceux qui n'ont pas pu faire autrement que de rester, comme restaient les pierres, les arbres, les murs...* »²⁴², semblables à des objets sans vie, tels que qualifiés par le narrateur, les gens du village n'évoluent pas, tandis que les natifs du village qui l'ont quitté pour s'installer dans les villes profitent avec les colons de la tranquillité.

Ahmed Rachedi dans le film, s'est beaucoup attardé sur la réalité dure de ce village déchiré par la peine et la pauvreté, mais il a également mis l'accent sur les efforts des maquisards qui ont joué un rôle crucial dans la révolution malgré les difficultés du terrain. En Kabylie, les villages épousent le paysage jusqu'à se confondre avec lui. C'est ce que nous montrent les prises de vues aériennes à travers le film. Malgré la modeste qualité des images justifiée par les moyens de l'époque, le survol du village par l'hélicoptère, offre au spectateur une vue d'ensemble du village accroché au sommet d'une colline, de ses toitures inclinées sur les pentes, et de ses toits à tuiles rouges abimées. Etant donné que « *La maîtrise de l'espace est la première des gageurs du cinéaste* »²⁴³, et pour rester le plus fidèlement possible au texte, le choix du lieu du tournage de *L'Opium et le bâton* revient alors à Mouloud Mammeri qui, accompagné du réalisateur Abderrahmane Bouguermouh, a opté pour le village d'Icheriden connu par la résistance de sa population kabyle notamment lors de la conquête de la Kabylie le 23 juin 1857 qui a coûté très chers aux troupes françaises²⁴⁴. À propos du lieu du tournage, Ahmed Rachedi a déclaré :

*« Il (Mammeri) a changé peu de choses, m'a dit que ce film ne peut pas être tourné ailleurs où se déroulait l'histoire du roman. Il m'a alors indiqué le petit village d'Ichiriden, en Kabylie, me précisant qu'il était à la tête de la résistance contre le colonialisme français »*²⁴⁵.

²⁴² Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.89.

²⁴³ Briselance, Marie-France. Morin, Jean-Claude. (2010). *Op. cit.*, p. 499.

²⁴⁴ Carrey, Emile. (1876), *La Conquête de la Kabylie*. Paris (France) : Librairie Nouvelle.

²⁴⁵ Rachedi, Ahmed (2017, 13 et 14 mai). *Op. cit.*,

Durant la guerre de libération, L'accès aux villages montagneux kabyles était très difficile. Vue l'étroitesse et le nivellement des ruelles. La circulation en voiture de guerre ou en camions était presque impossible. Pour y parvenir, les militaires français étaient obligés d'utiliser l'hélicoptère ou les avions pour le transport et pour effectuer des attaques contre les maquisards. L'espace était donc un opposant pour l'armée coloniale tandis que les maquisards, eux avaient une connaissance familière avec les villages, les rivières et les chemins qui mènent aux longs de crêtes. Le réalisateur a beaucoup mis l'accent sur la mise en scène de cet espace contraignant notamment lors des accrochages entre l'ALN et l'armée française.

La dernière séquence filmique est spectaculaire. Le village de Tala qui signifie fontaine ou source en langue kabyle est détruit par les militaires français à coups de canon et par l'éclatement des obus. Ce qui symbolise l'acharnement de l'armée à détruire toute source de rébellion et d'insurrection et d'affaiblir les sources alimentant l'armée et la guerre de libération. Le roman s'achève par la destruction de Tala, une fin tragique.

« Regarde cette mosquée ! Il y a quatre cents ans qu'elle est là ; depuis quatre cents ans des voix du haut de ce minaret ont appelé nos pères et les pères de nos pères à la prière ou à l'assemblée. Et tu vois ce que sont devenus les quatre siècles de prières de nos pères, Da Mohand ? De la poussière et des pierres »²⁴⁶.

Contrairement au roman, dans le film Tala n'a pas eu la même sort tragique, afin d'idéaliser la guerre de libération au service des idéologies, le réalisateur a eu une vision plutôt optimiste de la fin du film et a préféré de le clôturer par la revanche des combattants algériens.

²⁴⁶ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op., cit.* p. 270.

II.1.4. Militantisme de la femme algérienne durant la guerre :

« Cette mer lisse hypocritement, la fausse innocente de ce ciel bleu comme un rêve de jeune filles, celles d'avant bien-sûr, celles de maintenant rêvent de mitraillettes et d'embuscades, leurs ciels à elles brûlent de leurs d'incendies». ²⁴⁷

Dès le début du combat algérien pour la liberté, la place qu'a occupée la femme dans la société coloniale est remarquable. Elle a contribué à l'indépendance de son pays par une aide incontestable. Quel que soit leur âge, leur origine sociale ou géographique, intellectuelles ou analphabètes, citadines et villageoises, elles ont bravé les interdits d'une société traditionnelle et ont contribué à la naissance de l'Algérie indépendante. La femme était côte à côte avec l'homme pour le combat. Elle a partagé les mêmes tâches, consenti des sacrifices et encouru les mêmes risques. Pourtant, la femme au lendemain de l'indépendance a été victime d'oubli.

Après l'indépendance, les femmes militantes ont rêvé d'une justice sociale et d'une Algérie sans misogynie. De nombreuses femmes algériennes éprouvées par la guerre ont cru fermement que l'indépendance leur garantirait l'égalité avec les hommes. « Elles ont agi comme les Algériens en 1914-1918 avec les Français. Les Algériens croyaient qu'on allait leur donner l'égalité en échange de leur participation à la grande guerre. Ils ont déchanté » ²⁴⁸.

Ainsi, il est judicieux de lutter contre l'amnésie et d'évoquer la femme ainsi que la place réelle occupée par elle dans la société coloniale de l'époque, dans la lutte armée qui opposa les deux communautés et notamment dans les écrits littéraires algériens y afférents.

Mouloud Mammeri Dans *L'Opium et le bâton* nous fait découvrir des personnages féminins dont le nombre est très réduit mais dont le rôle est relativement important. Nous tentons d'apporter une modeste réponse à la question : Qui sont ces femmes ? Quels rôles jouent-elles dans le roman ? Leur image est-elle la même dans le film ?

La première figure féminine qui se présente dans *L'Opium et le bâton* est Claude Espitalier, une jeune française métropolitaine futée et optimiste qui voit la

²⁴⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.8.

²⁴⁸ Harbi, Mohamed (1980). Femmes dans la Révolution algérienne. *Les révoltes logiques*. N°11. Paris (France).

vie en rose. Pour elle : « *Tous les paysages étaient merveilleux, les bébés mignons, les amis gentils et les robes adorables* »²⁴⁹. Claude était amoureuse de Bachir Lazrak, ils attendaient un enfant. Mais Bachir refuse catégoriquement, l'idée d'être le père d'un enfant né d'une union mixte.

Malgré les querelles et l'écart qui s'est creusé au sein ce couple mixte, notamment après l'engagement de Bachir avec l'Armée de Libération Nationale dans le service sanitaire de la wilaya III. Claude apporte un soutien considérable à Bachir qui doutait fort des capacités de sa compagne à résister : « *il (Bachir) pensait : si je lui dis, à la deuxième gifle, elle leur dira tout* »²⁵⁰. À l'opposé de ce qu'il pensait d'elle, Claude était une femme brave et fidèle. Cela apparaît clairement lors de l'interpellation du Docteur. En effet, après avoir passé un moment au maquis et porté secours à ses frères de combat, de retour à son appartement à Alger. Bachir fait l'objet d'une interpellation, son appartement est perquisitionné pour chercher des éléments qui prouvent ses rapports avec l'armée de l'ALN.

La position de Claude est affirmée à travers le choix qu'elle semble assumer totalement et volontairement. Un éclairage décisif du choix de ce personnage transparait dans la discussion qui s'est déroulée entre le sergent et Claude : « *Le sergent (...) donna un coup de pied dans la porte et entra avec Bachir. À la grande surprise de Bachir, Claude fit front convenablement* »²⁵¹. En effet, Claude prend son courage à deux mains et fait face au sergent :

« -Vous êtes françaises, madame ?
- Oui, monsieur, française, mais moi je suis une vraie.
-Le sergent referma la porte d'un coup de son soulier :
-une putain, voilà ce que tu es ! »²⁵²

La réplique singulière de Claude nous fait rappeler toutes les femmes européennes dignes et déterminées qui, se sont engagées pour la cause algérienne. Elles sont très peu nombreuses, mais leur engagement est exemplaire car elles ont agi à contre-courant de leur environnement social et culturel.

²⁴⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 18.

²⁵⁰ Ibid. p. 37.

²⁵¹ Ibid. p.110.

²⁵² Ibid. p.111.

Dans l'embrasement qui suivit 1954 et très tôt, nombreuses sont les femmes qui ont été arrêtées pendant la guerre : Juives, « Pieds noirs » ou Métropolitaines. La première arrestation mentionnée dans les journaux de l'époque fut celle de Jacqueline Chekroun arrêtée à Oran dès septembre 1955. Quant à la première détenue politique emprisonnée à Barberousse fut Reine Raffini arrêtée en 1956.

Cependant, la réaction de Claude ne relève pas d'une motivation politique, ne se prévaut pas de la justice ou de l'engagement mais est générée par l'amour. Claude ne fait certainement pas partie de ces femmes européennes engagées, conscientes de la valeur de la paix et de la liberté des peuples. Sa réaction est liée à ses sentiments envers Bachir et non à son engagement. Dans le roman Claude est décrite comme étant peureuse et lâche aux yeux de Bachir.

*« Claude essayait de sourire (...) Claude toutes les cinq minutes allait regarder la rue par les persiennes. Elle sursautait au moindre bruit ».*²⁵³

Aux yeux de ce médecin francisé mais algérien, elle n'a jamais été une femme à part entière, censée être superficielle, et ne comprenant rien en Histoire ni au combat mené. Ce n'est que vers la fin du roman que Bachir se rend compte du véritable amour de Claude. Il lui adresse une lettre :

*« Ma chère Claude, tu étais faite pour le bonheur. Il te suffisait de vivre sans moi, loin de moi, au fil des joies mesurés mais sûres et catalogués de chaque jour. Prends l'appartement, les meubles, les romans policiers. Laisse-moi les autres livres : ils t'encombrent en vain ».*²⁵⁴

Dans le film ce volet d'inter personnalités est totalement absent. En effet, il nous semble que cette histoire d'amour entre un Algérien et une Française n'intéressait pas le réalisateur du film. Ahmed Rachdi se situant dans un contexte idéologique prononcé, il s'est beaucoup attardé sur l'aspect cruel de la guerre ainsi que sur la lutte du peuple algérien laissant de côté cette histoire jugée peut être dilatoire dans un film de guerre et d'action. D'ailleurs, Claude n'est pas le seul

²⁵³ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 40.

²⁵⁴ Ibid. p. 276.

personnage qui ne figure pas dans la version filmique du roman, Nous apercevons d'autres personnages et d'autres séquences qui n'ont pas été transposés dans le film.

Objet du même traitement que Claude, l'épouse de Belaid, frère du protagoniste Bachir n'apparaît pas dans le film. Dans le texte de Mammeri, nous la découvrons à travers le regard du narrateur qui la décrit épisodiquement : « *Cette femme vaguement vêtue en chiffons décolorés, la tête sans âge, les pieds nus(...) la peau des pieds était gercée les mains (...) étaient calleuses, bosselées, devenues bois pour manier la hache* »²⁵⁵. Délaissée et abandonnée par son mari, cette épouse guerrière s'est sentie engagée plus que jamais à protéger sa famille, nourrir et éduquer ses enfants.

*« Elle travaillait dès les premières lueurs de l'aube à une heure avancée de la nuit. Le jour elle participait à toutes les besognes, elle bêchait, portait sur le dos les hottées du fumier dans les champs, aidait à la moisson, au ramassage des olives et des figues. Le soir quand tout le monde était couché, elle s'asseyait derrière son métier à tisser, et de la rue on entendait très tard dans la nuit le choc sourd de ses cardes sur les fils de trames ».*²⁵⁶

Belaid, le père, vivait dans la précarité, et trainait dans les bars de Paris. Incapable de nourrir ses enfants, et il en est conscient : « *Dix ans que nous nous sommes quittés ! Depuis neuf ans rien, je n'ai pas envoyé un mandat, pas une lettre, pas un cadeau (les cadeaux c'est Annette qui les récoltait !* »²⁵⁷ . Pour mener sa lutte quotidienne et subvenir aux besoins de sa famille, son épouse devait impérativement, être armée de courage et de patience. Le passage suivant éclaire parfaitement les efforts de cette mère de famille et son dévouement :

*« Elle le vend (le bois), pour vous faire vivre. Et le matin avant l'aube elle se lève pour aller chercher de l'eau de la fontaine, avant que la source soit épuisée. Et tout le jour, elle est derrière son métier à toiser pour faire des burnous, qu'elle vend pour vous acheter de l'orge et de l'huile et du savon, et des vêtements, et le soir, quand vous êtes tous couchés, elle veille à filer pour ne pas perdre une minute... ».*²⁵⁸

²⁵⁵ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, pp. 66-67.

²⁵⁶ Ibid. p.56.

²⁵⁷ Ibid. p.60.

²⁵⁸ Ibid. p.59.

Mammeri fait l'éloge de la femme algérienne à travers cette épouse aliénée par la force sociétale à qui l'absence du mari ne faisait qu'accentuer le poids doublement accru de sa charge. L'épouse de Belaid était rassurante, dynamique, sacrifiée, confrontée à la misère et pliée sur elle-même pour préserver son identité, celle de ses enfants et lutter contre les influences extérieures, archétypale dans les comportements et attitudes des femmes algériennes.

Mais aussi une femme ligotée par la tradition qui impose une dépendance vis-à-vis de l'homme, ce qui apparaît clairement lors du retour de son mari, après dix années d'absence, qu'elle était obligée d'accepter, avec amertume certainement. Elle ne montrait aucune émotion : « *Elle pleurait comment ? Où pouvait-il couler des larmes dans ses yeux morts et à quoi pouvaient-elles servir ?* »²⁵⁹

De ce rôle, dévolu à l'épouse de Belaid, Mammeri nous dresse le tableau des femmes algériennes à l'époque coloniale, qui n'avaient qu'une seule issue : le mariage et la vie familiale. Selon Danièle Djamila Amrane Minne « *L'Algérienne des années 1950 vit confinée dans l'espace familial traditionnel et le mariage est l'unique possibilité de réalisation qui lui est accordée.* »²⁶⁰. À cette époque, la femme constituait le conservateur de l'identité. Dans son foyer qui reste un espace féminin, lieu de convivialité, elle exerçait ses activités domestiques et elle veillait à maintenir une algérianité intangible.

Du livre à l'écran, l'apparition des femmes a subi de nombreuses transformations et suppressions. Reléguées au second plan dans le film d'Ahmed Rachedi, nous repérons seulement deux figures féminines du roman qui réapparaissent dans le film. La première d'entre elles, est Smina la mère de Bachir. Il faut rappeler ici que cette production visuelle a été réalisée dans le but déclaré de mythifier les hommes qui ont combattu et vaincu l'hydre colonial. L'objectif est de fédérer un peuple autour de mythes fondateurs. Donc, les femmes, constamment et éternellement perçues comme un élément, au plus, complémentaires, passent à la trappe dans cette fresque de l'héroïsme unanimiste affiché dans le film. Il convient de rappeler ici la citation de Marx « *l'Histoire est faite par et pour les hommes* »²⁶¹.

²⁵⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 67.

²⁶⁰ Amrane-Minne, Danièle Djamila. (2004). *Des femmes dans la guerre d'Algérie*. Oran (Algérie) : EDIK. p.17.

²⁶¹ Aron, Raymond. (2015). *Les hommes font-ils l'histoire*. Consulté le 03.03.2019 sur : <https://www.cafephilosophia.fr/sujets/les-hommes-font-ils-lhistoire/>

Ainsi, la transposition du roman à l'écran obéit machinalement au réflexe sociétal de la minorisation.

Smina est nécessaire à la structure, elle est la mère, donc l'origine et le cadre moral du personnage principal, on ne peut l'é luder. Cette vieille femme édentée aux yeux froids, apparait pour la première fois dans le film filant la laine et se plaignant de la misère et de la faim. La vieille Smina n'occupe pas une place prépondérante dans le récit ni dans le film, mais elle nous est présentée comme un exemple type d'une femme traditionnelle « *La tradition farouche c'est la mère Smina* »²⁶². Elle est également, l'exemple de l'amour maternel infini.

*« Maudite ! Les Saints m'ont maudite dans mes enfants ! Ton frère Belaid dénonce (...) les combattants de la guerre sainte. Bachir est médecin, (...) Il ne vient jamais à Tala, il m'envoie de l'argent, mais qu'ai-je à faire de son argent, amer comme le laurier ? C'est son visage que je veux, et son visage je l'ai oublié depuis dix ans que je ne l'ai revu (...) Ali est allé avec ceux de la montagne sans même m'en avertir (...) et tous les soirs j'écoute mon cœur supporter s'il est vivant ou mort »*²⁶³.

La vieille Smina est une mère souffrante peinée du désarroi provoqué par la guerre. Elle voit sa famille éclatée, et chacun de ses enfants prenant une route. Comme toutes les mères qui survivent aux peines et aux déceptions et ne demandent aucune récompense que le bonheur de leurs enfants. Smina au cœur chaviré, incarne la désolation et l'extrême affliction d'une mère qui malgré tout soutient son fils. Lorsqu'elle parle de l'amour de ses enfants, et notamment d'Ali qu'elle aimait plus que tous ses autres fils, elle dit :

*« Aux chiens, il faut les jeter aux chiens, comme un gros morceau de chair rouge qui pèse sur la poitrine et qui ne sert à rien qu'à faire souffrir (...) ce cœur qui ne sert à rien »*²⁶⁴.

Cet extrait du roman témoigne du malheur de Smina, comme toutes les mères qui survivent aux peines et aux déceptions et ne demandent aucune récompense que le bonheur et la paix de leurs enfants.

Avec Smina, Farroudja « *la veuve victime du destin* » est le deuxième et dernier personnage féminin qui a été maintenu dans le film. Son rôle est interprété

²⁶² Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 77.

²⁶³ Ibid. p.49.

²⁶⁴ Ibid. p.205.

dans le film par l'actrice française Marie-Josée Nat. Farroudja nous est présentée dans la maison familiale dans laquelle elle vit avec son bébé et mère Smina. C'est la sœur du protagoniste, une jeune femme veuve, son mari est mort au combat. Aussi bien dans le roman que dans le film, Farroudja ne joue pas un rôle très important ou déterminant dans l'histoire ni dans la vie des siens. Son effacement est pathétique, il est aussi révélateur car il s'agit d'un personnage qui véhicule l'idée du monde traditionnel qui traite la femme comme un sous-être. Un passage récurrent retient l'attention : En parlant de son fils Ali, la mère Smina, disait à Farroudja : « *Je l'aimais plus que mes autres enfants, plus que Belaid, plus que Bachir ... Toi, tu es une fille, tu ne comptes pas...* ». ²⁶⁵ Cette phrase est reprise par Smina deux paragraphes plus loin. C'est lorsqu'elle parlait de Bachir, qu'elle reprenait : « *C'est son visage que je veux, et son visage, je l'ai oublié, depuis dix ans quand que je l'ai revu. Toi tu es une fille, tu ne comptes pas* » ²⁶⁶. C'est un indice explicite qui situe et confine la femme dans une infériorité mentale et sociale inhérente à son sexe et sans changement *ad vitam aeternam* ²⁶⁷. Donc, de retour à la tradition qui obligeait l'épouse de Belaid de l'accepter tel qu'il était, nous retrouvons aussi la vieille Smina dans la soumission totale des traditions imposées par la société de l'époque.

Farroudja assurait la liaison entre les maquisards. Lors de son interrogatoire, au bureau de la SAS et malgré la violence infligée, Farroudja répond courageusement aux questions du capitaine. Une réplique absente dans le film mais qui mérite d'être citée : « *Je suis une femme, je n'ai jamais été à l'école, la guerre c'est l'affaire des hommes !* ». ²⁶⁸

Cette réplique qui confirme l'intériorisation d'une infériorité constituée par la même une force et une ruse pour échapper à la torture. Cette femme sait combien les bourreaux sont aussi machistes que les gens de sa tribu. Elle met en évidence ce mépris dont elle est cible et victime pour contrer les sévices et rester au service de la Cause. Position complexe, réponse sophistiquée pour une femme qui se dit « inférieure ».

²⁶⁵ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 42.

²⁶⁶ Ibid. p.42.

²⁶⁷ Locution latine : Pour toujours et pour l'éternité.

²⁶⁸ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 218.

Une autre figure féminine totalement ignorée du film est bien celle de Tasaadit. Elle nous fait rappeler « *Les moussabilates* » militantes civiles. Tassadit était l'amoureuse d'Ali. Dans le film son rôle est fusionné avec celui de Farroudja d'ailleurs, Mammeri n'était pas très satisfait de ce fusionnement Ahmed Rachedi, lors d'un colloque qui s'est tenu à Oran, a déclaré que : « *À chaque fois, je lui montrais l'avancée de l'écriture du scénario. Réunir plusieurs personnages en un seul l'avait quelque peu gêné pendant l'écriture* ». ²⁶⁹

Le passage de l'écrit à l'écran exige nécessairement des modifications. Le réalisateur resserre l'histoire, condense les événements et parfois supprime des scènes afin de porter à l'écran un texte romanesque. Dans le roman par exemple le personnage de Tassadit occupe plusieurs pages qui ont été dédiées à l'amour que prouvait cette femme pour Ali.

« Tu n'as pas tenu jusqu'au bout. Tu n'as pas assisté au défilé de la victoire. L'Algérie, ton Algérie, la nôtre, tu ne l'a jamais vue que la nuit ou dans les bois. Ses jours et ses plaintes étaient truffés de trop de chaînes, trop de mitraillettes, de prisons qu'on ne t'a pas laissé le temps de briser. Mais qu'importe ? Va mon aimé, dans la paix de ton cœur, puisqu'après toi d'autres viendront pour prendre la besogne où tu l'avais laissée. Le bruit t'en parviendra sous les dalles ton cœur refroidi auras chaud. Alors va, mon aimé». ²⁷⁰

La seule personne qui est restée aux côtés d'Ali après son exécution est Tassadit malgré les supplications de Tayeb le harki, pour quitter les lieux. Elle pleurait son aimé mais elle était persuadée qu'il n'est pas mort et qu'il survivra par ses actes et ses exploits faisant référence au statut immortel du Chahid.

« Chacals qui rôdaient en vain près du cadavre de mon aimé, fuyez ! Mon aimé n'est point mort. Mon aimé est immortel. Il vivra dans mon cœur, et dans le cœur de milliers d'hommes, de milliers de femmes de ce pays ». ²⁷¹

Elle va même interdire Tayeb de toucher la dépouille « *ne le touche pas* » dit-elle, un héros touché par un traître selon elle est une profanation. Quant à l'absence de cette histoire d'amour dans le film se justifie par la lecture subjective du roman par Ahmed Rachedi qui a déclaré : « *Je lui ai précisé (à Mammeri) que je ne*

²⁶⁹ Bedjaoui Ahmed lors du colloque «L'œuvre Mammerienne revisitée à l'aune du 7e art» organisé par le Haut-Commissariat à l'amazighité (HCA), les 13 et 14 mai, au Théâtre régional Abdelkader Alloula à Oran.

²⁷⁰ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 273.

²⁷¹ Ibid. p. 273.

pouvais pas reprendre certaines coquetteries d'écrivains, comme l'histoire d'amour contenue dans le roman»²⁷².

Par ailleurs, Tassadit était aussi l'épouse de Moustique le maquisard et un agent de liaison qui assurait le contact avec les combattants.

*« Depuis combien de temps les maquisards viennent-ils à Tala ?
Tassadit le regarda au-dessous.
- Combien sont-ils ?
Elle continue de tordre ses poings sur ses genoux.
- Très bien ! Tu ne veux pas le dire ? (...) l'enfant se remit à crier. À la porte Tayeb se retourne. - Cette fois tu le reverras plus (...)
- Sept mois ! Dit Tassadit brusquement »²⁷³.*

Sous les menaces et la pression exercée par Tayeb, elle s'effondre et son instinct maternel l'acculait aux aveux, dire ce qu'elle savait sur l'organisation des combattants. Son instinct de mère protectrice de son enfant l'a astreint à trahir ses frères du combat.

« Tu as l'âge de ma fille... et tu me prends pour un enfant ? dit Tayeb. Ce n'est pas ta sœur que tu vas voir, (il ricana) tes frères au maquis ! Parce que tu es leur agent de liaison (...) et tu couches avec eux comme une chienne en rut que tu es... (...) Qui est le père de ton fils ? Hein ? Où est-il ? (...) Tu ne sais même pas qui ! Les femmes détournaient la tête pour ne pas regarder Tassadit ni Tayeb et parce que chez nous on ne parle jamais ainsi à une femme ».²⁷⁴

Ce discours de Tayeb « *Cet être méprisé par tous les villageois de Tala* »²⁷⁵ est un acte indécent. Il est considéré comme atteinte aux valeurs locales. En effet, dans la société traditionnelle, l'honneur est ancré dans l'âme et tout ce qui concerne l'univers féminin est tabou. D'ailleurs la femme fait partie du sacré qui : « *est en effet défini comme étant : « la maison, la femme et le fusil »²⁷⁶.*

²⁷² Rachedi, Ahmed. (2017). *Op. cit.*,

²⁷³ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, pp. 233.234.

²⁷⁴ Ibid. pp.214, 215.

²⁷⁵ Berrichi, Boussad. (2008). *Recueils du centre national de recherches préhistorique anthropologique et historique. Écrit et paroles. Tom I. Alger (Algérie) : CNRPAH.*

²⁷⁶ Mauzaia, Laura. (2006). *Le féminin pluriel dans l'intégration. Trois générations de femmes kabyles.* Paris (France) : Karthala. p. 26.

Cette importance accordée à la femme qui vit dans un périmètre clos et sacré vise la préservation et la pérennité de la société. Une manière de défense contre la présence de tout étranger qui risque d'enfreindre les coutumes et traditions des ancêtres. Il s'agit d'un milieu clôt, endogène et roide. Attitude, certes, salutaire contre la dévastation culturelle coloniale mais barrière consolidée contre les femmes. Là aussi émerge une ambivalence : lutte contre l'envahisseur, c'est renforcer la traditionnelle inégalité entre homme et femme. Posture confirmée dans la trame générale par l'effacement de certains personnages femmes et dans le dialogisme qui ne quitte jamais la vision infériorisant la femme.

Par ailleurs, Dans le film, c'est Farroudja qui assure ce rôle. Le réalisateur nous la montre habitée par la peur de perdre son fils, elle finit par tout avouer.

Il faut rappeler que durant la guerre de libération, le passage de la femme du domaine privé à l'action était inéluctable. L'ampleur et les exigences d'une lutte de libération nationale multiforme, menée par le Front de Libération Nationale, ont fini par rendre le recours à la mobilisation des femmes algériennes inévitable, voire une nécessité absolue pour renforcer les rangs des combattants et atteindre les buts de la révolution. Dans les zones rurales, comme le village de Tala dans le texte de Mammeri, de nombreuses femmes soutenaient le moral des résistants, assuraient le ravitaillement et assistaient les infirmières pour soigner les maquisards. Petit à petit, la femme algérienne a quitté son espace privé et s'est introduit dans la lutte, elle a même fait la une des journaux de la presse locale de l'époque comme le témoigne cette citation : « *Une jeune fille transportait des cartouches dans le car Constantine-El Milia* », publiée la *Dépêche quotidienne d'Alger* le 15 mars 1956. Par exemple, la citation suivante illustre bien que la révolution a entraîné des modifications au sein de la famille algérienne et surtout dans la position de la femme dans la société, même la société kabyle, connue par ses traditions ancestrales, a adopté cette nouvelle position de la femme :

« La Kabylie n'aurait pas résisté jusqu'au bout comme elle l'a fait sans les femmes... On ne dit pas comment en Kabylie tout ce que faisaient les hommes, ce sont les femmes qui l'ont fait : elles commandaient, levaient des cotisations, etc. Avant la guerre, les

hommes n'auraient même pas admis que l'on passe à côté de leur gourbi en y jetant un regard »²⁷⁷.

II.1.4.1. Personnage féminin en quête de liberté :

La femme dans la société ajoute une dimension enrichissante et indispensable. Mais dans la société patriarcale, elle a été longtemps captive cloîtrée au foyer. Son monde n'allait pas au-delà des limites de ce dernier. Tout ce qui se trouve à l'extérieur de ce foyer était réservé au monde masculin. La femme apprenait dès son jeune âge à accepter sa destinée morose. Son émancipation a été refusée à cause des traditions séculaires prépondérances des hommes sur les femmes par le biais des traditions, de la morale et de la religion mal comprise.

Dans le roman de Mammeri une femme au caractère subversif atterrit pour casser la tradition. Elle intervient dans le récit comme suite à un coup de baguette magique selon l'expression de Djaout.

Pendant son séjour au Maroc à *Ain Leuh*, plus exactement, Bachir fait la rencontre d'une jeune femme belle et confiante « *Bachir lui dit qu'elle était jolie. Elle haussa les épaules : je sais... »²⁷⁸*, Insoucieuse et à l'esprit libre. Elle s'appelait Itto, elle était l'exemple de la femme qui ne répondait pas aux caprices de l'homme sans élever la voix mais qui est confrontée à un destin banalement ordinaire : le mariage comme toutes les filles de son âge et de sa société.

Itto décide de fuir le foyer familial non pour échapper au mariage avec Daho mais cette résolution se justifie par son désir de liberté. Son principal souci consiste à passer le plus de temps possible en liberté loin de la maison familiale et des traditions. Mais elle ne rejette pas le destin qu'on veut lui imposer.

Itto appartient au milieu rural. Elle n'est pas victime d'un univers carcéral dominé par l'autorité patriarcale, mais elle décide de fuguer. Son objectif n'était pas d'aller se construire une vie nouvelle en ville, elle a simplement quitté la maison familiale instantanément pour vivre en liberté.

²⁷⁷ Harbi, Mohammed. (1980). "Femmes dans la Révolution algérienne". *Les révoltes logiques*. Paris. N° 11. p. 92.

²⁷⁸ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op.cit.*, p.150.

Quasiment toutes les femmes berbères en Algérie représentées dans le roman s'attachent énormément aux traditions. Elles manifestent une résistance à l'acculturation imposée par l'irruption coloniale. Mais ce personnage féminin d'Itto suggère l'insurrection et la subversion aux normes et aux traditions.

Loin de sa maison, Itto rencontre Bachir qui tombe amoureux de cette jeune fille qui se veut maîtresse de sa vie mais qui allait, toute de même, se marier traditionnellement dans un mois.

Itto, non seulement, contestait les traditions, consciente de l'aliénation des femmes mais elle était aussi une femme à part entière qui ne voulait guère être synonyme de femme objet. Un passage indicatif a retenu notre attention, c'est lorsque le chasseur compare la femme à un gibier. Cela a suscité la colère d'Itto.

- « Vous aimez plutôt le beau gibier... (Il rit) le beau gibier... Ah oui... Ça ne vous dérange pas que je vous dise cela ?
- Ça me flatte, dit Bachir.
- Quand vas-tu le jeter par la porte ? dit Itto (...)
- Oh ! Elle est bonne, elle est bien bonne, celle-là ! (...) Moi j'aime les animaux. Ça ne bavarde pas, ça n'a pas de caprices, ça ne fait pas de mamours dans la glace, ça ne se peint pas. C'est simple, c'est franc, c'est direct. Pan ! Une balle et ça crève, bon Dieu, ce que ça crève ! (...)
- Jette-le, dit Itto».²⁷⁹

Loin d'être une aventure passagère, Itto demeure la bien-aimée et la désirée. D'ailleurs, le roman s'achève par une lettre destinée à Itto et qu'elle ne peut lire car elle est analphabète. Le fait traduire la lettre par quelqu'un d'autre est selon Bachir une profanation : « Je n'aime pas les profanations gratuites »²⁸⁰, dans la lettre Bachir dit :

« Où es-tu ? Que fais-tu mon disciple aimé ? Lis cette lettre et ne m'y réponds pas. Je t'écris seulement pour que le jour de la grande délivrance tu saches où me trouver... quand tu viendras, car tu viendras ! »²⁸¹

À propos de ce personnage, Mammeri déclare : « Itto a réellement existé : je lui ai même gardé son nom (...) Itto est la saga de la liberté un instant entrevue, l'image symbolique des futurs pour lesquelles Bachir justement se battait »²⁸². Cette romance inspirée de l'expérience de Mouloud Mammeri pendant son séjour au Maroc n'a

²⁷⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op.cit.*, pp. 152, 153.

²⁸⁰ Ibid. p. 276.

²⁸¹ Ibid. p. 276.

²⁸² Ibid. pp. 44, 45.

pas été maintenue dans le film. Pourtant cet exil est le résultat de l'engagement de Bachir dans l'armée de libération. Avec Itto ils évoquent la révolution, les traîtres et le caïd marocain controversé Addi Oubihi. Ahmed Rachedi a préféré supprimer cette partie du livre et focaliser son œuvre filmique sur l'action et la guerre. Le personnage d'Itto constitue une échappée dans la trame du récit romanesque dédié à la guerre et ses atrocités.

*« On a l'impression que l'épisode est un peu un hors-d'œuvre, parce qu'enfin Bachir fait la guerre, une guerre cruelle, tout le reste du roman est dans cette teinte-là, et puis brusquement, je crois qu'on ne sait même pas très bien pourquoi, il se rend au Maroc et va, pour un temps assez long semble-t-il, vivre cette parenthèse d'un amour coupé des horreurs de la guerre et qui tient un peu du miracle ».*²⁸³

Itto est une pièce essentielle dans le récit, un personnage qui symbolise la liberté, liberté de la femme mais surtout la liberté pour laquelle toute une guerre s'est déclenchée dans le pays de Bachir. Selon les propos de Mammeri, cette histoire a été introduite dans le but de remodeler la réalité de la guerre reflétée dans le roman *« parce que nous sommes des hommes, nous trainons au fond du cœur une part irrépressible d'insatisfaction devant l'expérience. Nous la voulons plus humaine, plus juste, plus belle. Nous n'avons pas toujours le pouvoir de la remodeler selon nos vœux »*.²⁸⁴ De cette citation, nous déduisons que Mammeri parle d'une fonction essentielle de la littérature qui consiste à dire les choses ou représenter un épisode de l'histoire (cas de *L'Opium et le bâton*) selon le point de vue du créateur tel qu'il le veut, qu'il adhère et non tel qu'il est réellement.

À partir du décryptage et de l'analyse de quelques séquences de *L'Opium et le bâton*, il est à constater que les femmes ne sont vues que superficiellement. À ce sujet, Ahmed Rachedi s'explique : *« On a pas le temps d'installer la psychologie de l'ensemble des personnages(...) L'Opium et le bâton est riche en personnages et il a fallu alors trouver des équilibres »*²⁸⁵. Ni l'inquiétude de la mère n'a été ressentie, ni la fidélité et le courage de la femme de Belaid n'ont été transposés dans le film. Toutes ces histoires de femmes présentes dans le roman, Smina, Tassadit, Ghenima, ou encore la vieille inconnue qui a accueilli Bachir : *« N'aie pas peur mon fils, n'aie pas*

²⁸³ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 43.

²⁸⁴ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 46.

²⁸⁵ Ahmed Rachedi entretien avec Mohammed Yefsah. (2020). *Mouloud Mammeri intellectuel enchanté romancier désillusionné*. Boumerdes (Algérie) : Frantz Fanon. p.140.

peur, tu es ici dans ta maison »²⁸⁶. Quasiment toutes ces figures féminines n'existent pas dans la version filmique. Si elles existent, elles ne sont vues que de l'extérieur. Comme comparses nécessaires à une certaine vraisemblance, jamais comme des entités agissantes sur les événements ou suscitant une quelconque orientation diégétique, mis à part les aveux de Tassadit (Farroudja dans le film). Notamment lorsqu'elles apparaissent avec leurs tenues berbères aux couleurs chatoyants et leurs bijoux typiques de la région, se constituant décor de folklore pour marquer l'endroit et rappeler le terroir. Les bijoux en argent portés par ces femmes et les couleurs chatoyantes de leurs robes et foulards sont des poncifs d'un certain exotisme, ils font penser à une aisance qui permet à ces femmes de se procurer les commodités de la vie. Ainsi, Rachedi s'est légèrement éloigné de la réalité de l'époque et de l'ampleur de la misère mais aussi du véritable rôle de la femme dans la révolution.

Cependant, cela n'empêche pas les personnages féminins de *L'Opium et le bâton* de réfléchir et de conseiller les hommes. Prenons l'exemple des conseils de prudence de la mère Smina qu'elle donne à Bachir, une citation déjà évoquée auparavant : « *Ne sois pas trop bavard... ni trop intelligent ; Plus tu seras idiot et mieux ça vaudra* »²⁸⁷. Nous retrouvons cette scène dans la version filmique sans aucun changement. On peut lire cette mise en garde comme une allusion à la bleuite²⁸⁸, un apport vital et très important.

Aussi bien vers la fin du roman que vers la fin du film, lors de l'exécution d'Ali, les femmes bravent l'officier français ainsi que ses soldats refusant l'enterrement des corps des combattants et comme tradition l'exige poussent des youyous pour soutenir leur défunt. « *Ce hurlement barbare* »²⁸⁹, ces youyous victorieux qui surgissent de partout, sont synonymes de révolte et de continuité du combat. Ali est mort, mais dans chaque famille algérienne il y avait un autre Ali, un autre héros prêt à se sacrifier pour la liberté de son pays

« Puis un cri sauvage brusquement déchira l'air épais où ils avaient tous peine à respirer. Le youyou de Tassadit(...) d'autres lui répondit, puis d'autres encore, puis la place de Dou-Tselnine

²⁸⁶ Ahmed Rachedi entretien avec Mohammed Yefsah. (2020). *Op.cit.*, p.229.

²⁸⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 64.

²⁸⁸ Période durant laquelle l'ALN, intoxiquée par les Services Spéciaux Français, est devenue suspicieuse envers tous ceux qui rejoignent le maquis alors qu'ils sont, ne serait-ce que lettrés. De nombreux intellectuels ont été exécutés parce que « un lettré ne peut être qu'un espion envoyé par l'ennemi ».

²⁸⁹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 266.

ne fut plus que la grève rouge sur qui déferlait, strident, aigu et exalté, le hurlement inépuisable sorti des bouches de toutes les femmes de Tala. Il y en avait de toutes les sortes (...) quand l'un à bout de souffle s'abîssait et semblait près de mourir, un autre se levait tout neuf ; il commençait en trilles très doux comme d'un ruisseau susurrant mais très vite il montait, incisif, s'étalait dans la fureur ou la victoire un temps interminable. L'élan n'était pas encore brisé qu'un autre jaillissait déjà pour le relayer »²⁹⁰.

Ainsi ce cri, hurlement barbare pour les uns, marquant un deuil mais triomphant est à son tour porteur d'une ambiguïté à double détente. Couramment manifestation de joie, il a été décrété à tous les décès de maquisards pour marquer la détermination et abattre le moral de l'ennemi car malgré son qualificatif rapide de « hurlement barbare », la soldatesque n'ignorait pas le sens festif de ce son et l'enregistrait comme signal d'un recommencement sans fin de la lutte et d'une relève sans faiblesse des combattants.

À travers cette modeste démarche comparative que nous avons emprunté, nous pouvons dire que Ahmed Rachedi réalisateur du film s'est permis beaucoup de liberté dans le traitement du personnage féminin du roman de Mammeri. La femme n'est pas aussi présente dans le film comme dans le roman. Dans ce dernier, les femmes sont de forte présence. Elles sont montrées, cloîtrées délibérément et sous le double joug : la tradition et la guerre. Leur subordination aux traditions est incarnée par une séquence filmique à la symbolique forte : elles occupent l'écran et les regards, attachées à leurs oliviers.

Il faut rappeler aussi que par le biais de cette analyse de la présence du personnage féminin notamment dans la version romanesque, nous avons tenté de mettre en lumière la diversité des formes de résistance féminine pendant la guerre d'Algérie à travers le roman de Mammeri. Qu'elles soient militantes au nom de l'amour comme Claude, gardiennes des traditions comme Smina, militantes civiles comme Tassadit, guerrières comme Farroudja ou mères exemplaires comme l'épouse de Belaid.

²⁹⁰ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 266.

II.1.5. *L'Opium et le bâton, du mot à l'image :*

L'adaptation est un processus qui obéit à l'imagination des cinéastes, cette dernière entraîne le plus souvent des modifications à l'œuvre originale, ces changements sont parfois liés aussi à des questions d'ordre technique et esthétique spécifiques au support filmique : « *Chaque art est régi par des lois spécifiques et fonctionne de manière autonome* ».²⁹¹

L'Opium et le bâton a souvent reproduit l'univers décrit dans le roman de manière très fidèle mais certains détails ont été abandonnés par le réalisateur. « *Sujet de débats parfois véhéments, le produit d'une adaptation cinématographique peine à se dégager du poids de la comparaison* »²⁹². Nous allons justement faire appel à une étude comparative de quelques séquences et de leurs versions initiales afin de répondre aux questions qui se posent à nous : pourquoi ces détails ont été escamotés ? Quels sont les éléments qui demeurent dans le passage de *L'Opium et le bâton* de l'écrit à l'écran et pourquoi ?

Lors d'une interview, Mammeri a déclaré : « *Pendant la guerre, il n'y avait pas de place pour l'art. Il n'y avait d'espace que pour les cris...* »²⁹³. Pour lui, porter la voix du peuple durant la guerre (seconde guerre mondiale et guerre d'indépendance) était une urgence, ses écrits ont toujours représenté le quotidien des villages kabyles dans une société en constante évolution à cause des enjeux sociopolitiques et économiques. Ecrivain très attaché à sa terre et le porte-parole de sa société kabyle, son œuvre a fait objet de forte contestation. *La Colline Oubliée* et *Le Sommeil du juste* ont été fortement critiqués pour la grande part consacrée à la description de la société, à la vie familiale, aux ruptures avec les ancêtres, aux fêtes des villages, aux traditions et aux bouleversements dans Tasga et Ighzer dus à l'engagement des jeunes en quête de liberté, dans la seconde guerre mondiale. Dans *L'Opium et le bâton*, il poursuit la description du retentissement de l'évènement de la guerre d'indépendance sur le village de Tala mais aussi sur la vie du docteur Bachir, il nous fait vivre sa crise d'identité et nous retrace tous son parcours avant

²⁹¹ Prévost, Jean. (1926, avril). L'autonomie du cinéma. *Les Nouvelles littéraires*. p. 7.

²⁹² Labrecque, Maxime. (2016, mai). L'Adaptation cinématographique : regard sur une pratique polémique. *Séquences : la revue de cinéma*. N°302. Consulté le 11/07/2020 sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2016-n302-sequences02528/82186ac.pdf>

²⁹³ Berrichi, Boussad. (2008). *Op. cit.*,

et pendant l'engagement. C'est lui le fil conducteur du récit qui nous amène à visualiser la misère à travers la famille Lazrak, l'entraide ainsi que les sacrifices des populations et notamment le rôle de l'intellectuel dans la guerre, ce dernier qui s'est coupé des siens mais qui a toujours le cœur avec eux.

Rachedi, lui, a mis Bachir à l'écart et s'est concentré sur la transposition du quotidien de Tala et du maquis. Le docteur perd son rôle principal que lui a accordé Mammeri et devient au même statut que son frère Ali, sa sœur Farroudja ou Tayeb le Harki, une des composantes humaines de Tala, le village demeure l'unique détenteur du rôle principal, le véritable héros du film.

Du début à la fin c'est autour de Tala que s'articulent les événements. Le film s'ouvre par la route qui mène Bachir à son village et tout au long du générique, la caméra nous transpose les voies tortueuses et les chemins qui montent vers la Kabylie. À la fin du film il s'agit toujours de Tala qui prend feu, les plans aériens montrent ses habitants qui le quittent et descendent la vallée.

Comme les écrivains, les cinéastes algériens ont ressenti un besoin et une urgence de s'exprimer dans un pays en guerre. Pendant la guerre et au lendemain de celle-ci, ils ont fait du combat pour la libération leur thème exclusif. « *Les sujets de vos films, jusqu'à maintenant, sont tous politiques. Même les autres films de l'ONCIC sont à caractère politique.* - Rachedi : *Oui, l'orientation même du cinéma algérien ne peut être que politique* »²⁹⁴. C'est pour cette raison que la vie familiale, les conditions des travailleurs algériens comme Belaid en France, la relation de Bachir avec Claude, l'amitié avec Ramdane et l'amour avec Itto ou Tassadit ont été sacrifié au profit de la représentation du fait historique qui est la guerre d'indépendance. Comment sont représentées les scènes choisies par Rachedi du roman au film ?

Alors que la trame du récit n'a pas été transposée telle quelle était dans le texte original, des séquences nous ont interpellée par leur grande similitudes avec les passages textuels. La séquence de l'interrogatoire de Farroudja témoigne de cette quête d'équivalence qui a donné lieu à une transposition visuelle de la scène très proche de celle du récit écrit. Les photogrammes plus bas montrent Farroudja interrogée par Tayeb, Delécluze et Hamlet.

²⁹⁴ Payette, André. (1971). Ahmed Rachedi. *Liberté*. N°3, volume13. 83-91.

Cette séquence est marquée par une succession des gros plans et de très gros plans qui alternent les visages de Tayeb, Delécluze et Hamlet. Les gros plans sont utilisés généralement pour attirer l'attention sur un détail dramatiquement frappant, comme le montrent les plans de la lampe. Ici les gros plans qui encadrent entièrement les visages illustrent le regard sombre des bourreaux, ils illustrent également la pression exercée sur Farroudja.



Gros plan sur Delécluze pris lors de la séquence de l'interrogatoire de Farroudja.



Insert sur la lampe, il souligne l'importance de cet outil pour déstabiliser Farroudja.



Gros plan sur Tayeb au regard menaçant.



Très gros plan accentue le regard sombre de Delécluze.



Farroudja exposée à la lumière aveuglante de la lampe.



Farroudja, un exemple des victimes des méthodes musclées et de la torture exercées lors des interrogatoires.



Gros plan sur le visage de Hamlet, il souligne, encore une fois, le regard sombre et menaçant des bourreaux.

« À la fin, elle n'y voyait plus et la voix du capitaine lui parvenait estompée par-delà des kilomètres emplis seulement du blanc cru de la lampe. - Amirouche... Regarde la lampe... Où est Amirouche?... La lampe... Quand passe Amirouche? Amirouche... Amirouche... La lampe... Où passe Amirouche »²⁹⁵.

Le réalisateur a tenu à positionner sa caméra selon l'angle de vue de Farroudja. Au début de l'interrogatoire, il a effectué de brefs mouvements panoramiques gauche/droite, la caméra est subjective et nous transpose les mouvements de tête de Farroudja. Ensuite, pour accélérer le rythme de l'évènement, il a fait appel à des zooms pour nous montrer les expressions des personnages et notamment les émotions de Farroudja aveuglée par la lumière crue de la lampe, impuissante et la peur envahissent son regard.

Par cet usage des techniques cinématographiques (panoramiques, gros plans, zooms, angles de prise de vue, le réalisateur a réussi à nous dévoiler par images les tensions exprimées par Mammeri dans cette scène d'interrogatoire, procédé courant, où sont utilisés les moyens les plus brutaux pour obtenir des renseignements sur les révolutionnaires.

Avant cette séquence des interrogatoires, il y a eu une autre qui montre la détermination de la puissance coloniale à engouffrer le peuple de plus en plus dans la misère et à isoler la population du village du reste du maquis afin d'éliminer toutes les liaisons possibles. La séquence des oliviers porte une lourde charge sémantique. Oliviers ou *azemour* en langue berbère dérivé de *Tazmarat* qui veut dire force, sont des arbres centenaires assez symboliques dans la société kabyle.

« Ils (gens de Tala) disent que dans le village il n'y a pas de rebelles, mais que dans les champs on ne peut pas les voir à cause des oliviers »²⁹⁶, l'impact de cette phrase prononcée par Tayeb lors d'une réunion à la SAS était fatal car au lendemain, tous les habitants étaient convoqués pour couper leurs oliviers. Tayeb était fier de sa vengeance :

« Il a fallu quinze siècles à vos ancêtres pour faire pousser vos oliviers, il a suffi de quinze jours pour les infidèles pour vous les

²⁹⁵ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op., cit.* p.218.

²⁹⁶ Ibid. p.187.

faire abattre (...) vous me vendiez votre huile au prix fort (...) maintenant c'est vous qui allez crever de faim»²⁹⁷.

Cette scène a fait l'objet d'une transposition à la lettre dans le film de Rachedi. Ce dernier a gardé les mêmes dialogues et répliques et par le biais des images, il nous a montré l'attachement de la population à sa terre. Les photogrammes suivants montrent des vieilles et des vieux anéantis par le bruit de la scie et de la hache qui pleurent leurs oliviers incapables de les lâcher comme pour les supplier.



Un soldat entame l'abattage d'un olivier et une vieille pleure son arbre.



Un vieux attaché à son arbre ne voulant pas le quitter avant l'abattage.

Par ces images et d'autres, *L'Opium et le bâton* a été un exemple des œuvres filmiques qui ont fait du cinéma un moyen de comprendre l'imaginaire et d'explorer les voies de l'Histoire par son contenu politique.

« Le cinéma restait un souci mineur pour un état qui essayait de se jeter les bases de ses propres structures, il est facile de s'imaginer les difficultés qui se posaient à ceux qui allaient réaliser les premiers films algériens après l'indépendance. C'est pour cette raison qu'il faut leur reconnaître une qualité primordiale : celle d'avoir existé ».²⁹⁸

Juger l'esthétique et la forme de *L'Opium et le bâton* serait injuste dans une époque où la pratique du cinéma était quasi impossible avec le manque de moyens matériels. Le pays sortait de la guerre, la jeune République Algérienne avait d'autres priorités économiques. Mais cela n'a pas empêché ce long-métrage de faire écho et de figurer parmi les productions algériennes les plus diffusées.

²⁹⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op., cit.* p.189

²⁹⁸ Boudjedra Rachid. (1971). *Naissance du cinéma algérien*. Paris (France) : François Maspero. p.52.

II.2. Chapitre 2 : *Ce que le jour doit à la nuit* histoire d'une réconciliation

II.2.1. Histoire personnelle/histoire collective :

Ce que le jour doit à la nuit est une fiction qui se nourrit de l'Histoire de l'Algérie coloniale, c'est autour de cette Histoire que s'articule notre étude dans le point suivant : Plusieurs stratégies de la colonisation ont été dépeintes avec fidélité dans le roman et dans le film. Même avec une modeste présence, les deux fictions mettent en lumière quelques politiques mises en place par le colonisateur.

En effet, tout comme le roman le film s'ouvre par la séquence de l'incendie qui ravage les champs d'Issa le père de Younes. Cette terre des ancêtres, après des années d'ingratitude et de vaches maigres promettait enfin une bonne récolte grâce aux efforts d'Issa qui, criblé de dettes, s'est engagé à livrer son ultime combat. De l'aube au couchant, il travaillait sans cesse pour payer ses dettes au Caïd. Mais un soir ses efforts partent en fumée, des moissons qui s'annonçaient excellentes ne subsistaient que de la cendre, de la fumée et des décombres. Issa qui n'a pas cédé aux offres d'achat proposées par le Caïd, s'est retrouvé incapable de payer ses dettes et finit par être victime de spoliation. L'incendie déclenché par les hommes du Caïd, qui était à l'époque coloniale un fonctionnaire dans l'administration française, rappelle la politique de la spoliation et de la dépossession exercée sur la masse paysanne à l'époque.

Par le personnage d'Issa, *Ce que le jour doit à la nuit* fait référence aux indigènes des années vingt du siècle précédent qui tenaient farouchement à leurs terres malgré la politique de la colonisation agraire à laquelle ils ont fait face. Quant au caïd qui jouait le rôle d'intermédiaire entre la population indigène et l'administration française, il profitait de son pouvoir décisionnel afin de « *tirer des avantages matériels (terre et bétail) et financiers surtout dans les périodes des récoltes puisqu'il était récompensé au détriment des personnes dont les biens ont été confisqués* »²⁹⁹.

C'est donc, cet incendie qui constitue l'évènement déclencheur de l'histoire, Issa cède sa terre au Caïd et rejoint Oran avec sa petite famille. Ce qui

²⁹⁹ Djillali, Abderrazak. (1992). Le caïdat en Algérie au XIXe siècle. *Cahiers de la Méditerranée*. pp. 37-49. p. 42.

laisse apparaître la destruction des structures économiques et sociales de base pour faire obéir l'indigène à la domination. Toutes ces mesures atteignent leur but, les populations autochtones, écrasées sous le joug de la répression, sont définitivement livrées à la domination de la puissance étrangère. C'est ce qui nous dit le départ d'Issa vers Oran ou vers l'inconnu, où il va tenter de remonter la pente mais aussitôt arrivé il affronte la réalité douloureuse de la ville : « *avant les aurores, nous repartîmes, mon père et moi, à la recherche d'un travail* »³⁰⁰. Le personnage d'Issa fait partie des troupes qui font grossir le flux des chômeurs errant à travers le pays à la recherche des moyens de subsistance.

Les conditions des paysans Algériens et la loi Warnier du 26 juillet 1873 qui « *soumet l'établissement de la propriété immobilière, sa conversion et sa transmission à la loi française et abolit le droit musulman et kabyle* »³⁰¹ sont à l'origine de l'exode des paysans vers les villes fuyant la misère et à la recherche de travail. Younes nous relate la tourmente de son père et de ses semblables :

« *Mon père ramait comme un galérien, mais il n'en menait pas large. Les lève-tôt étaient légion, et l'embauche une denrée rarissime. Trop de misérables crevaient sur les dépotoirs, le nombril scotché aux vertèbres, et les survivants n'hésitaient pas à s'étriper pour un croûton ranci. Les temps étaient durs, et la ville, qui de loin faisait miroiter tant d'espairs, se révélait être un effroyable attrape nigaud* »³⁰².

Là encore, nous constatons un croisement de l'histoire personnelle de ce petit Younes et la grande histoire de l'Algérie coloniale. Le phénomène de l'afflux des paysans dans les villes a créé un prolétariat urbain d'ouvriers vivant dans les faubourgs des villes loin des quartiers européens. « *Il ne se passe pas de jour où on ne voit une famille, l'homme portant un baluchon sur l'épaule, la femme un nourrisson attaché à son dos, se rapprocher de la ville* »³⁰³.

Dans le film d'Arcady, la séquence mettant en scène cette partie de l'intrigue, qui traite principalement les conditions des employés indigènes, est très significative. Notamment la mise en scène du petit Younes délaissé par son père au

³⁰⁰ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.37.

³⁰¹ Ait Amara, Hamid. (1992). La terre et ses enjeux en Algérie. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. N°65 l'Algérie incertaine (numéro thématique). p.186-196.

³⁰² Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.* p.47.

³⁰³ Mohammedi Tabti, Bouba. (1986). *La société algérienne avant l'indépendance dans la littérature*. Alger (Algérie) : Office des publications universitaires. p.131.

milieu d'une rue dans une foule d'inconnus. En croyant avoir saisi la chance de sa vie, le père se précipite pour monter dans un camion surchargé de galériens qui ont pour mission décharger une cargaison dans le port. Younes nous est montré à travers une plongée qui l'écrase et le montre plus petit. Le recours à cette technique est dans le but de transmettre au spectateur l'inquiétude et le malaise du personnage. Ensuite, par un plan rapproché taille, Younes réapparut ne quittant pas son père des yeux, il restera immobile jusqu'à ce que le camion disparaisse, son attente semble interminable. Cette séquence se caractérise par une musique triste qui marque la mémoire des spectateurs, et nous raconte le désarroi d'un enfant qui voit son père usé et désespéré. Dans le roman, la détresse du petit Younes se fait ressentir encore plus : « *Le matin, quand je me réveillais, il était parti. Le soir, lorsqu'il rentrait, je dormais. Je ne le voyais plus. Il me manquait* ». ³⁰⁴

Durant l'époque coloniale, la vente ou l'abandon de la terre des ancêtres était considéré comme trahison des ancêtres mais aussi trahison des générations à venir. C'est peut-être ce que Yasmina Khadra tenait à montrer dans son roman. Après avoir quitté sa terre, toutes sortes de malheurs s'abattaient sur Issa et sa famille comme une malédiction. Cette malédiction fait penser à *Nedjma* de Kateb Yacine lorsque l'ancêtre Keblout dit : « *Quant aux mâles vagabonds, qu'ils vivent en sauvages par monts et par vaux, eux qui n'ont pas défendu leur terre* » ³⁰⁵. Dans une des séquences du film, Mahi le pharmacien déverse toute sa colère sur son frère lorsqu'il apprend que ce dernier a cédé leur terre. Placé devant un choix désastreux, acquitter les dettes ou donner sa terre au caïd, Issa connu pour sa fierté préfère ne pas demander de l'aide auprès de son frère.

La spoliation des terres par les caïds et les autorités coloniales ainsi que l'afflux des paysans appauvris n'étaient pas les seules stratégies coloniales auxquelles notre corpus renvoie, de surcroît, nous notons les colonies de peuplement. Afin de perpétuer la domination du conquérant après l'achèvement des conquêtes, les états tels que la France envoient des citoyens de la métropole vers leurs colonies pour établir une nouvelle société et substituer la population indigène

³⁰⁴ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.41.

³⁰⁵ Kateb, Yacine. (1956). *Nedjma*. Paris : (France) : Edition du seuil. p. 151.

par une autre issue de la colonisation. *Ce que le jour doit à la nuit* aborde cette stratégie :

« Puis des laissés-pour-compte et des trimardeurs en fin de parcours, en majorité des Espagnols, avaient jeté leur dévolu sur cette contrée teigneuse qui ressemblait à leur misère. Ils retroussèrent leurs manches et entreprirent de dompter les plaines fauves, n'arrachant un lentisque que pour le remplacer par un cep, ne sarclant un terrain vague que pour y tracer les contours d'une ferme »³⁰⁶.

En effet, il s'agit ici de rappeler la stratégie du Général Bugeaud qui consistait à attirer, par tous les moyens, des immigrants sur le sol algérien. Outre l'accaparement des terres par les caïds qui augmentaient de plus en plus leurs fortunes, la colonisation eut pour effet la dépossession des terres des indigènes pour les donner aux nouveaux arrivants engendrant ainsi un appauvrissement des tribus. *« Partout où il y aura de bonnes eaux et des terres fertiles, c'est là qu'il faut placer les colons, sans s'informer à qui appartiennent les terres, il faut les distribuer en toute propriété »³⁰⁷.* Déclare Bugeaud.

Dès les premières années de la conquête, le colonisateur s'acharna contre la masse paysanne et encouragea les nouveaux arrivants à créer des fermes. C'est ce que nous constatons dans le village de Rio Salado dans lequel se déroule une grande partie des actions de l'histoire. Les terres de Rio Salado, selon le personnage de Monsieur Sosa, riche héritier d'une famille qui a bâti sa fortune dans le village, se couvrent de plus en plus de vignobles grâce à sa famille. : *« Grâce à ma famille, Jonas, grâce à ses sacrifices et à sa foi, le territoire sauvage s'est laissé apprivoiser. De génération en génération il s'est transformé en champs et en vergers »³⁰⁸.* La culture de la vigne consacre le triomphe de la colonisation de peuplement, elle a contribué à la dislocation de la société rurale colonisée. À propos de *« L'œuvre positive »* de la colonisation, Sosa montre son domaine à Younes et déclare :

« Cette grande bâtisse qui me sert de forteresse(...) c'est mon père qui l'a élevée de ses propres mains telle une stèle à la gloire des siens. Ce pays nous doit tout. Nous avons tracé des routes, posé les rails de chemin de fer jusqu'aux portes de Sahara, jeté des ponts par-dessus les cours d'eau, construits des villes (...) et

³⁰⁶ Yasmina, Khadra. (2008). *Op, cit.* p.152.

³⁰⁷ Cité par Alain Savary in *Nationalisme algérien et Grandeur française*, Ed. Plon, Paris 1960, p.27.

³⁰⁸ Yasmina, Khadra. (2008). *Op, cit.* p. 381.

*des villages de rêve(...) nous avons fait d'une désolation millénaire un pays magnifique ».*³⁰⁹

Dans un dialogue avec Younes, Sosa exprime ses désapprobations face à la guerre de libération et condamne les actes commis par les combattants tels que Jelloul dans le village. Il intervient pour libérer Younes, placé en garde à vue, et profite pour lui faire un cours d'Histoire écrite par les colons :

*« Nous n'avons pas usé nos bras et nos cœurs pour des volutes de fumée...cette terre reconnaît les siens, et c'est nous qui l'avons servie comme on sert rarement sa propre mère(...) nous avons trouvé une contrée morte et nous lui avons insufflé une âme »*³¹⁰

Ce dialogue se veut un rappel à l'histoire de la colonisation. La légitimation des appropriations des terres découlait une somme de profits et d'avantages pour la métropole, car la France tirait la majeure partie des revenus de la colonie des vignes. Cette expropriation et appropriation est considérée comme l'un des instruments les plus efficaces de la domination coloniale ce qui a servi l'établissement de la souveraineté de la France en terres algériennes.

*« L'instrument le plus efficace de la colonisation de l'Algérie était forgé. Activité rémunératrice, la viticulture a consolidé le peuplement européen. Après avoir écarté la faillite qui menaçait notre établissement, elle a assuré l'enracinement des colons, anciens et nouveaux, qu'attirait l'espoir d'une rapide fortune »*³¹¹.

D'une autre part, le roman et son adaptation cinématographique, sans tomber dans le côté documentaire, retracent le parcours de la résistance du peuple algérien à partir de la naissance du mouvement national. Certes, les premiers soulèvements qui datent du début de la conquête et les luttes armées qui se sont regroupées autour de l'Emir Abdelkader et du Bey Ahmed dans le Constantinois n'ont pas été évoqués dans *Ce que le jour doit à la nuit* étant donné que son histoire débute en 1930 soit un siècle après la conquête. Mais, nous y assistons à l'apparition

³⁰⁹ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.* pp. 381-382.

³¹⁰ Ibid. p.382.

³¹¹ Isnard Hilderbert. (1949). Vigne et colonisation en Algérie. *Annales de Géographie.* pp. 212-219.

d'une nouvelle forme de résistance qui coïncide avec la période sur laquelle s'étend le roman.

Le début du vingtième siècle a été marqué par l'émergence des partis, des syndicats et d'associations et de la constitution d'un programme politique. L'Emir Khaled précurseur du mouvement national et élu aux élections municipales d'Alger le 30 novembre 1919³¹², il est à l'origine des premiers fondements du combat politique. L'Emir Khaled luttait contre les injustices entre les indigènes et les Français, les taxes, les impôts et l'inaccessibilité à l'emploi. Cette idée est renforcée dans *Ce que le jour doit à la nuit*, lorsque Issa s'installe dans les faubourgs d'Oran, se met à la recherche de corvée susceptible de lui rapporter quelques sous : « *Une fois sur dix, mon père parvenait à dégouter un travail à la tâche qui ne lui rapportait même pas de quoi s'acheter un morceau de savon pour se débarbouiller* »³¹³. À partir de ces années, la société algérienne commence à prendre conscience de son entité nationale face au colonisateur. « *Le peuple musulman a son histoire, illustrée de hauts faits, il a son unité religieuse, sa langue, il a sa culture, ses coutumes, ses mœurs...* »³¹⁴. Déclare Abdelhamid Ben Badis en 1936. Cette année a connu également l'implantation du parti de L'Etoile-Nord-Africaine en Algérie par Messali Hadj. Dans le roman, c'est Mahi qui incarne le rôle de l'Algérien qui a pris conscience des changements :

« *Parfois, mon oncle recevait des gens dont certains venaient de très loin ; des Arabes et des Berbères(...) c'étaient des gens importants, très distingués. Ils parlaient tous d'un pays qui s'appelait l'Algérie ; pas celui que l'on enseignait à l'école (...) celui d'un autre pays spolié, assujetti, muselé* ». ³¹⁵

Il est soupçonné d'avoir des liaisons avec les messalistes. « *Un soir (...) mon oncle m'autorisa à rejoindre ses invités dans le salon (...) une seule personne se permettait de discourir il s'agissait d'un invité de marque, charismatique, devant lequel mon oncle était en admiration(...) Messali Hadj, figure de proue du nationalisme algérien* »³¹⁶. Tandis que dans le roman, Mahi reçoit Messali dans sa demeure, dans

³¹² Rachid C. (2011,1juin). *L'Emir Khaled et la naissance du mouvement nationaliste algérien*. Kabyle universel.com. Consulté le 13/04/2019 sur : <https://kabyleuniversel.com/2011/06/01/lemir-khaled-et-la-naissance-du-mouvement-nationaliste-algerien/>

³¹³ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.47.

³¹⁴ In, Ech-chihab, avril-juin. 1936.

³¹⁵ Yasmina, Khadra. *Op. cit.*, p. 114.

³¹⁶ Ibid. p. 134.

le film *Arcady*, pour des raisons idéologiques ou limité par le temps et aux suppressions qu'impose l'adaptation cinématographique, s'est contenté d'évoquer brièvement cette personnalité du monde politique. La collaboration de Mahieddine avec le parti de Messali à l'issue de laquelle sa maison a été perquisitionnée, constitue un tournant décisif dans la vie du personnage principal puisque après son arrestation, Mahieddine décide de tout vendre à Oran et d'aller s'installer à Rio Salado. « *Il était écrit, quelque part, qu'il me fallait partir, toujours partir, et laisser derrière moi une part de moi-même* »³¹⁷, ainsi soliloque le petit Younes.

Se faisant l'écho du passé coloniale de l'Algérie, *Ce que le jour doit à la nuit* se veut un roman où histoire personnelle du protagoniste Younes et histoire collective de son pays et des siens se rejoignent, nous avons pu constater qu'à travers la fiction Khadra revient sur plusieurs événements marquant l'histoire coloniale du pays et notamment sur les stratégies de la domination coloniale. Nous aborderons plus loin ces événements qui gravitent autour de l'histoire personnelle de Younes.

³¹⁷ Yasmina, Khadra. *Op. cit.*, p. 143.

Younes/Jonas personnage flou, identité floue :

Les romans qui reviennent sur la période coloniale et qui situent leurs histoires dans ce contexte ont tendance à mettre l'accent sur la question de l'identité et de décrire les rapports entre les deux communautés, *Ce que le jour doit à la nuit* n'est pas avare de ces descriptions.

Loin d'être un héros, Younes le protagoniste de Khadra est comme ses semblables un être humain avec des qualités et des défauts. À la différence du texte historique, le texte romanesque explore les zones de l'expérience humaine que les historiens négligent. Younes est spécifiquement construit de manière à bien montrer qu'il ne se mêle pas des conflits entre les deux communautés. Malgré le climat de tension, il tente de vivre en paix. Mais très vite Younes se retrouve saisi et embarqué par la force des événements.

Par les uns ce personnage est appelé Younes par les autres Jonas. Son prénom est changeant au même titre que sa vie et son appartenance. Younes est confié dès son jeune âge à son oncle pharmacien aisé et à son épouse Française. Younes restera toute sa vie tiraillé entre deux mondes ne sachant à quelle communauté appartenir : « *Tu ne peux pas comprendre, toi. Tu es des nôtres, mais tu mènes leur vie...* »³¹⁸. Le flou règne donc sur son appartenance. Tout au long des deux versions de l'histoire filmique et romanesque, lecteur et spectateur attendent impatiemment de voir réagir ce personnage passif et perplexe face aux grands tournants de sa vie, de le voir enfin choisir et ne pas laisser les autres ou le destin décider pour lui.

Le flou que nous retrouvons ci-dessus dans le titre ne signifie pas la traditionnelle convention photographique présente dans plusieurs séquences filmiques mais il s'agit du « *flou, figure par excellence de l'entre-deux*³¹⁹, qui règne sur la vie et sur l'identité du personnage principal souvent indécis, désorienté et perdu.

L'histoire du tiraillement de Younes le narrateur, commence à l'âge de dix ans. « *Et moi, garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que déjà fané, portant mes dix ans comme autant de fardeaux* »³²⁰. Dès son emménagement chez le couple Mahi et

³¹⁸ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.234.

³¹⁹ Vally, Hélène. (2012, 1aout). Par-delà le mur optique ». Ou le flou comme désir de magie. *Entrelacs*. Consulté le 25/10/2019 sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/238>

³²⁰ Yasmina Khadra, (2008). *Op. cit.*, p.12.

Germaine, Younes devient Jonas « *Chère Germaine (...) Je te présente Younes, hier mon neveu, aujourd'hui notre fils* »³²¹, toute une histoire de tiraillement et de quête de soi commence. Dès son arrivée chez son oncle et Germaine, appelée Madeleine dans le film, Younes se trouve déjà dans le flou qui va marquer toute sa vie. Certes, il mène une vie meilleure chez son oncle comparée à Jenane Jato le faubourg d'Oran connu par sa misère insoutenable dans lequel il vivait avec ses parents, mais ce personnage se métamorphose et devient un enfant qui ne sait plus très bien ce qu'il est. Pourtant lorsque Madeleine l'appelle pour la première fois Jonas, il rectifie et insiste qu'elle l'appelle avec son prénom « *Je m'appelle Younes lui rappelai-je (...) plus maintenant mon chéri* »³²², répond Madeleine. Depuis cet épisode, Younes laisse les autres choisir pour lui, parfois il est Younes et d'autres fois il est Jonas. Passif, il se livre complètement à Madeleine qui tente de lui faire oublier son passé douloureux commençant par ses vieux habits de petit autochtone, elle le transforme en un véritable petit à l'apparence européenne. Dans le film, le gros plan des vieux habits jetés dans la poubelle laisse apercevoir le début d'une nouvelle vie : « *Je ne savais pas quoi dire. Je suivais des yeux ses mains blanches entrain de courir sur mon corps, de me défaire de ma chéchia, de ma gandoura, de mon tricot élimé... j'avais le sentiment qu'elle m'effeuillait* »³²³. Contrairement à Germaine, son oncle s'attache à garder certains souvenirs et ne veut guère que Younes s'éloigne de ses origines. Cet attachement aux origines est mis en exergue dans le film par plusieurs plans, le premier met en scène Mahi montrant par le biais d'un gros plan les bijoux de ses aïeux à Younes : « *Ce que tu vois là Younes c'est la trace de nos ancêtres* »³²⁴, il enchaîne : « *même si aujourd'hui tu portes ce beau costume n'oublie jamais d'où tu viens, jamais* »³²⁵. Dans une autre séquences, il lui montre la photo de Messali El Hadj et lui dit : « *c'est un très grand monsieur « tfekker mlih hed elesem » retiens bien ce nom* »³²⁶.

Par ailleurs, une fois soupçonné d'être en relation avec les militants indépendantistes, Mahi l'oncle de Younes est arrêté par l'armée française puis relâché. Le couple décide de s'exiler dans un petit village Rio Salado à quelques

³²¹ Yasmina Khadra, (2008). *Op. cit.*, p. 88.

³²² Ibid. p. 90.

³²³ Ibid. p. 90.

³²⁴ Arcady, Alexandre. (2012). [Film].

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Ibid.

dizaines de kilomètres d'Oran. Younes vit alors son deuxième exil et cette fois, il s'intègre parfaitement à la société d'accueil. Adolescent, il noue une amitié avec des européens Jean-Christophe, Fabrice, Simon et aussi André. Mais là encore, Younes fait face à des situations qui lui font sombrer de plus en plus dans le flou, car même s'il s'insère parfaitement dans la nouvelle communauté, les soucis identitaires se ressentent toujours et font que le déchirement fasse surface à maintes occasions.

Dans le film il fait d'abord la connaissance d'Isabelle une petite fille issue d'une famille aisée de Rio Salado les deux enfants s'entendaient à merveille jusqu'au jour de la rentrée des classes où Isabelle découvre que son petit amoureux s'appelle Younes et non pas Jonas, dans la cour de l'école elle le met à l'écart publiquement : « *Je suis une Rucillo je ne peux pas être amoureuse d'un arabe tu comprends un arabe* »³²⁷. Dans le roman, la scène se passe devant la maison des Rucillio « *nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes* »³²⁸, crie Isabelle. Arcady a transposé l'action dans la cour de l'école. Il met en scène les deux enfants séparés par une barrière de filet en fer, Isabelle dans la cour des filles et Younes dans celle des garçons. Ce choix d'espace a accentué le caractère dramatique de la séparation notamment avec les plans rapprochés épaulement qui scrutent le visage déçu de Younes à travers le filet en fer. Depuis cet incident, Younes est stigmatisé au fer rouge : « *Isabelle m'avait sorti d'une cage dorée pour me jeter dans un puits. Adam éjecté de son paradis n'aurait pas été aussi dépaysé que moi, et sa pomme moins dure que le caillot qui m'était resté en travers de la gorge* »³²⁹. C'est la première fois où il se trouve victime de rejet et de dévalorisation. Il le vit comme un rappel à l'ordre mais il refuse toujours de réagir.

Younes continue de vivre en taillant une place entre ses amis, les années passent et le déchirement s'accroît. Younes est en perpétuelle quête de soi et en recherche de lui-même de son appartenance floue. « *Qui avais-je été à Rio Salado ? Jonas ou Younes ? (...) une ombre. J'étais une ombre, indécise et susceptible, à l'affût d'un reproche ou d'une insinuation que parfois j'inventais, semblable à un orphelin dans une*

³²⁷ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.161.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid. p.161.

famille d'accueil »³³⁰. Etranger à lui-même, Younes ne sait pas à quelle communauté doit-il s'identifier.

La construction de l'identité et le principe de différenciation :

La société coloniale est faite des groupes humains de différentes origines, cette différence dans la population entraîne des affrontements et des conflits, des éliminations et des intégrations « *mais toujours à travers des rapports de domination-sujétion* ». ³³¹ La tentative d'harmoniser deux communautés colonisé/colon est souvent vouée à l'échec.

Ce que le jour doit à la nuit avec ses deux versions aborde cette question de différence à travers des scènes du quotidien de ses personnages et leur conscience identitaire qui se conçoit par la différenciation. Dans la relation conflictuelle colon/colonisé, porter des jugements négatifs sur l'autre et construire des caricatures sur cet autre est chose courante, notamment les clichés sur les arabes lorsqu'il s'agit de colonisation française. On retrouve dans le film, et fidèlement au texte, des expressions comme « *Les arabes sont des paresseux* »³³² qui font basculer le protagoniste encore plus dans le déchirement car il fait partie des arabes mais il ne peut pas les défendre. Lorsque son ami André s'adresse à Jelloul et lui dit : « *les arabes sont comme les poulpes, il faut les battre pour les détendre* »³³³, au lieu de clouer le bec de son ami, Younes sombre encore une fois dans le mutisme et se contente de quitter les lieux : « *j'ai trouvé ses propos inadmissibles je m'attendais à ce que tu le remettes à sa place* », s'exclame son ami Fabrice. Younes éternellement perdu lui répond : « *il y est déjà, Fabrice. C'est moi qui ignore où est la mienne* ». ³³⁴

Si percevoir la différence de l'autre permet au soi de se définir et de définir son identité et cette différence étant opérée fait naître chez l'individu un sentiment d'attrance et de rejet vis-à-vis de l'autre, pour Younes la règle est différente. « *Nous avons besoin de l'autre, de l'autre dans sa différence, pour prendre conscience de notre existence* ». Younes est différent pour les uns et pour les autres, il ne les rejettent pas

³³⁰ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.* pp. 355,356.

³³¹ Charaudeau, Patrick. (2005). *L'identité culturelle entre soi et l'autre*. Actes du colloque de Louvain-la-neuve, (références à compléter) 2009, consulté le 24 septembre 2019 sur : <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>

³³² Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.383.

³³³ Ibid. p. 182.

³³⁴ Ibid.

mais dans les deux communautés il se sent étranger et n'arrive pas à fonder sa différence sur l'une d'entre elles pour se rendre compte de sa propre identité.

Le flou de position de Younes :

Mutisme et flou ont imprégné tous le passé de Younes et imprègnent encore intensément son présent. En effet, la guerre de 1954 s'enfiellait de jour en jour, elle bouleverse la société et les relations, les musulmans n'étaient plus tolérés dans les rues de Rio Salado, mais Younes refuse de se mettre face à la vérité et de choisir son camp : « *Puis je rencontrais la guerre (...) l'autre réalité que je ne voulais pas regarder en face* »³³⁵. Malgré la guerre et la colère toujours en marche, Younes n'a jamais décidé de se ranger dans le camp des français ou des arabes « *Je ne me reconnaissais plus(...) j'étais en guerre ouverte contre moi-même* ». ³³⁶ Mais il prend conscience que la clarté remplacera tôt ou tard ce flou total.

*« Les choses changeaient, mais pour moi elle s'opéraient dans un monde parallèle. Partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens, je temporisais. Il était évident qu'après ce qui c'était passé dans le Constantinois et la prise de conscience des masses musulmanes, je serais contraint d'opter, tôt ou tard pour un camp. Quand bien même je refuserais de me décider, les événements finiraient par choisir pour moi »*³³⁷.

Dans le roman le personnage d'un jeune nommé Jelloul, qui travaille dans le bar d'André et lui sert aussi de souffre-douleur, joue un rôle primordial dans la remise en question de Younes. Le soutien de ce dernier à Jelloul, suite aux violences et aux multiples maltraitances qu'il subissait de la part d'André, créa un lien et une solidarité patriotique entre les deux personnages qui laissèrent Jelloul redevable envers Younes à jamais. La détermination de Jelloul, animée par le déclenchement de la guerre de libération, le pousse à rallier Younes à la cause nationale et le faire basculer d'un état de mutisme et de neutralité vers une position de nationalisme et de patriotisme au grand jour.

La découverte du douar dans lequel vivait Jelloul était un véritable choc pour Younes. « *Je pensais avoir touché le fond de la misère à Jenane Jato ; je me trompais. La misère du douar où habitait Jelloul et sa famille dépassait les bornes (...)*

³³⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.398.

³³⁶ Ibid. p. 396.

³³⁷ Ibid. p. 238.

l'endroit sentait si mauvais que je n'arrivais pas à croire que des gens puissent y survivre deux jours d'affilé ». ³³⁸ La représentation filmique de la scène n'illustre pas fidèlement l'attitude de Younes telle que décrite dans le texte. L'acteur ne semble pas si touché par la laideur de cet espace et la désolation qui se dégage des lieux.

D'ailleurs, au cours de notre analyse, nous avons remarqué que dans le film le temps consacré aux séquences qui se déroulent dans l'espace de l'autochtone est réduit, comparé à celui du colon et comparé au temps accordé à ces mêmes séquences que l'on trouve dans le texte initial. En effet, Arcady ne s'attarde pas sur les histoires des personnages algériens et focalise son film sur le modèle européen ou européanisé. Quant au jeu de l'acteur dans cette scène n'était pas proche de la peur et des terreurs ressenties par le personnage romanesque. « *Je me mis à pédaler tel un forcené, les cris de Jelloul pareils à des tirs de sommation sifflant à mes oreilles* » ³³⁹. Terrifié par l'image des siens et sidéré par la violence des propos de Jelloul, Younes quitte le douar horrifié sur son vélo alors que dans le film l'acteur se retourne calmement et rejoint la Jeep de son ami.

Dans le roman, l'histoire de Younes qui découvre la misère du douar de Jelloul rappelle la rencontre de Kateb Yacine avec son peuple lors de son incarcération à la prison de Sétif, puis de son internement au camp de concentration : « *Et on peut dire que c'est la première fois que j'ai découvert mon peuple, j'ai compris ce qu'il était en train d'endurer* ». ³⁴⁰ Younes spectateur de sa propre vie, même s'il a compris et malgré les propos humiliants de Jelloul, ne parvient pas à prendre une décision. « *Quand vas-tu choisir ton camp ? Faudrait bien te décider un jour (...) notre peuple se soulève et il a marre de subir et de se taire. Bien sûr toi avec ton cul entre deux chaises, tu peux manœuvrer à ta guise. Tu te mets du côté qui t'arrange* » ³⁴¹. Tirillé, il se positionne toujours dans l'entre-deux, et continue de revendiquer la liberté d'un moi en marge de l'Histoire et des événements qui secouent le pays. Le passage suivant illustre sa passivité face aux reproches :

«C'est ça, Younes. Tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre tes amis ... Younes...J'espère que tu te souviens encore

³³⁸ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 235.

³³⁹ Ibid. p.237.

³⁴⁰ De "si jolis moutons" dans la gueule du loup », L'Autre Journal, n° 7, Paris, juillet-août 1985. In Kateb Yacine, Le Poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989. Textes réunis et rassemblés par Gilles Carpentier, Seuil, 1994, p.17.

³⁴¹ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 423.

*de ton nom... Hé Younes (...) La vie, c'est comme dans les films : il y a des acteurs qui nourrissent l'histoire, et des figurants qui se fondent dans le décor. Ces derniers sont là, mais ils n'intéressent personne. Tu en fais partie».*³⁴²

Ce déchirement de Younes est dû à sa double appartenance ou non-appartenance car sa position toujours floue et de l'entre-deux a fait de lui un être étranger pour les uns et pour les autres. Il ne manifeste guère un intérêt pour la guerre ou pour une prise de position nette jusqu'au jour où il se met devant Sosa le père d'André et d'une voix tranchante et débarrassée de caillots lui dit :

*« Il y a très longtemps, monsieur Sosa, bien avant vous et votre arrière-arrière-grand-père, un homme se tenait à l'endroit où vous êtes (...) cette terre ne vous appartient pas. Elle est le bien de ce berger (...) puisque vous ne savez pas partager, prenez vos vergers, vos asphaltés et vos rails, vos villes et vos jardins, et restituez le reste à qui de droit »*³⁴³.

Bien que la description ait été fidèlement transposée du roman, la réplique de Sosa diffère de celle prononcée dans le texte. Dans le film, un mélange harmonieux de flûte et de son de la nature constitue une musique de fond mélancolique à cette séquence. Les deux hommes se tiennent en haut d'une colline alors qu'un berger se trouve assis en bas et que l'on découvre grâce à un plan en plongée qui rappelle encore une fois la position inférieure du colonisé par rapport au colon. Sosa les yeux baissés et d'une voix cassée répond « *on a du faire des erreurs* » il se retourne vers Younes et il continue : « *mais qui n'en fait pas* ». Cette reconnaissance ne figure pas dans le texte de Khadra, bien au contraire Sosa n'arrête pas sa tirade sur les bienfaits de la colonisation, sur les routes tracées et les ponts posés au-dessus des cours d'eau que pour tenter de dissuader Younes : « *Tu es un jeune homme bien élevé, intègre et intelligent. Reste en dehors de ces histoires de voyous. Tu seras moins dépaysé (...) tu es un garçon intelligent (...) tu as été élevé au bon endroit, restes-y* »³⁴⁴.

La position de Younes vis-à-vis de la guerre demeure ambiguë, mais lorsqu'il reçoit l'ordre de soigner un maquisard blessé, il l'exécute certes, sous des menaces mais il ne les dénonce pas et durant plusieurs mois, il continue de leur

³⁴² Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, pp. 237,430.

³⁴³ Ibid. pp.384, 385.

³⁴⁴ Ibid. p. 378, 385.

fournir des médicaments jusqu'au jour de l'assassinat de l'agent chargé de liaison. Etant donné qu'il est l'unique pharmacien au village, Younes échappe de justesse à la mort grâce à son amie Isabelle et à son père le patriarche de Rio Salado qui a plaidé son innocence.

Après de longues années de guerre, c'est vers 1960 que les choses s'éclaircissent de plus en plus pour Younes. Même s'il ne le manifeste pas explicitement, Younes s'isole en se retirant petit à petit de son groupe d'amis et se met du côté de la cause du peuple algérien. À la fin du film notamment Younes paraît de plus en plus solitaire et rejeté. Plusieurs plans le montrent seul et mis à l'écart alors qu'il était souvent entouré par ses amis.

II.2.1. Espace de déconstruction/espace de reconstruction :

Lorsque nous avons abordé la différence entre l'espace romanesque et l'espace filmique en première partie, nous avons parlé d'une certaine binarité constatée dans notre corpus. C'est la présence de cette binarité que nous allons démontrer dans l'étude spatiale du texte de Khadra et dans le film d'Arcady.

L'espace dans *Ce que le jour doit à la nuit* est incontestablement divisé selon une opposition. Quel est l'impact de cette opposition spatiale sur l'évolution du personnage ?

Le récit commence dans le sud algérien, la petite famille du personnage principal Younes est logée dans un taudis au milieu des champs de blé. Dans cette terre des ancêtres, les jours se ressemblent désespérément selon le narrateur. Issa le père de famille ne ménage aucun effort afin d'entretenir quotidiennement ses champs. « *Ce n'était qu'à cet endroit, au milieu de son univers blond, qu'il était dans son élément. Rien ni personne, pas même ses êtres les plus chers, n'était en mesure de l'en distraire* »³⁴⁵. Dans le film et à travers quelques plans accompagnant le générique, nous le découvrons travailler laborieusement. Contrairement à son père, Younes n'a jamais été aussi attaché à cet espace encore moins à cette vie qu'ils menaient : « *Ce n'était pas une vie ; on existait, et c'est tout* »³⁴⁶. Même lorsqu'il quitte leur champ pour la première fois de sa vie et accompagne son père au village le plus proche, il le décrit comme étant « *un trou perdu, triste à crever, avec ses bicoques en torchis craquelé sous le poids des misères et ses ruelles désesparées qui ne savaient où courir cacher leur laideur (...) accroupis à leur pied, les désœuvrés n'en menaient pas large* »³⁴⁷. L'emploi des termes dévalorisants règne sur tous les passages décrivant la vie difficile dans le sud.

Issa perd son ultime combat et se retrouve condamné à quitter sa terre comme beaucoup de paysans de l'époque : « *En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité, contraignant les rescapés à l'exode sinon à la clochardisation* »³⁴⁸. Le choix de cette date pour situer l'histoire de cette famille forcée de s'exiler ne pourrait être ni arbitraire ni fortuit,

³⁴⁵ Yasmina Khadra (2008). *Op. cit.*, p. 13.

³⁴⁶ Ibid. p.12

³⁴⁷ Ibid. pp. 14, 15.

³⁴⁸ Ibid. p. 12.

car elle coïncide avec la célébration du centenaire de la colonisation et de l'apogée du projet colonial. Le contenu de la citation suivante pourrait faire référence implicitement à la situation des indigènes de l'époque qui, malgré la soi-disant réforme et la fête de l'Union des populations françaises et indigènes, devient plus critique. «*La commémoration publique de l'occupation militaire (...) devient une façon de s'assurer de l'existence et de la solidité de l'Algérie française* »³⁴⁹ et de l'impossible existence d'une souveraineté du peuple algérien : «*Le temps s'est arrêté pour nous. (...) en ce qui nous concernait, c'était comme si les choses étaient arrivées au bout d'elles-mêmes. Une nouvelle page s'ouvrait, et nous n'y figurions pas* »³⁵⁰.

Suite au malheur qui s'est jeté sur la famille de Younes, l'unique issue était de fuir cette terre vers Oran où toute leur vie va basculer. Les chemins vers la ville étaient longs et déserts : «*nous avons parcourus des lieux interminables sans rencontrer âme qui vive. On aurait dit que le sort dépeuplait la région afin de nous avoir pour lui tout seul*». ³⁵¹

Toute cette partie du roman constitue le fond du générique du film. Le réalisateur ne s'est pas attardé sur ce départ et quelques séquences seulement ont suffi pour introduire l'histoire du film. Le générique commence par une mention écrite délimitant le lieu de l'action : *Campagne algérienne 1939...* Certes, Arcady a effectué quelques suppressions du texte initial telle que la description du village, mais il a gardé les éléments les plus essentiels. Quant à l'espace, il a alterné entre plan d'ensemble et plan général qui sont des plans larges à vocation descriptive pour situer l'intrigue, et entre des mouvements de caméra panoramiques et des travellings pour mettre l'accent sur la splendeur des champs qui vont être ravagés.

Aussi bien dans le roman que dans le film, nous retenons de ce premier espace l'univers hostile et isolé dans lequel le personnage a grandi jusqu'à ses neuf ans. Nous retenons également que la perte de la terre et la destruction de l'espace sont à l'origine de l'exil et du déchirement. Dans son article intitulé «*L'Organisation de l'espace dans le roman* », Roland Bournoeuf note que :

³⁴⁹ Jansen, J. (2014). Fête et ordre colonial : Centenaires et résistance anticolonialiste en Algérie pendant les années 1930. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 121(1), 61-76. doi:10.3917/ving.121.0061. Consulté le 03/09/2019 sur : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2014-1-page-61.htm#re17no17>

³⁵⁰ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.18.

³⁵¹ Ibid. p. 21.

« On pourrait sans doute distinguer un espace-cadre qui accompagne les personnages, leur sert d' « environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace- sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés »³⁵².

Il faut remarquer que l'espace joue un rôle très important dans l'organisation du film. Il est un opposant qui participe amplement à l'action.

Issa va à la recherche d'un ailleurs meilleur. D'ailleurs, dans le film il répond à son épouse inquiète : « À Oran c'est pas toi qui cherche le travail, c'est le travail qui te trouve »³⁵³, l'action va se transposer donc à Oran. Le film est réparti selon deux grandes périodes de la vie de Younes. Premièrement à *Jenane Jato* et deuxièmement à *Rio Salado*.

Arrivé à Oran, Younes est émerveillé par les immeubles vertigineux et par les maisons aux balcons fleuris, il n'en revenait pas.

« J'étais sur une autre planète. Je clopinais derrière mon père, sidéré par les espaces verts délimités par de petits murets en pierre taillée ou des clôtures en fer forgé, les avenues larges et ensoleillées (...) c'est quoi ce pays ? Demandai-je à mon père(...) C'était Oran ».³⁵⁴

Oran cachait bien une autre face, « il n'y a rien de plus grossier que les volte-face de la ville »³⁵⁵, nous apprend le narrateur. Dans le roman Issa décline l'invitation de son frère Mahi et c'est ce dernier qui les emmène vivre dans « l'envers du décor ». Tandis que dans le film, l'histoire se passe autrement, Mahi apprend par un tiers que son frère et sa famille sont à Jenane Jato.

Le lexique élogieux et flatteur du narrateur devient soudainement critique pour décrire cet univers clos où les gens vivent enfermés sur eux-mêmes. « *Jenane Jato* croulait sous le poids des rêves crevés. Des gamins livrés à eux-mêmes tanguaient à l'ombre de leurs aînés, ivres de faim et d'insolation. Il étaient des drames naissants lâchés dans la nature »³⁵⁶. De la quiétude des belles avenues de la ville d'Oran, de l'excès

³⁵² Bournoeuf, Roland. « L'Organisation de l'espace dans le roman ». [1 avril 1970]. Revue : Etudes Littéraires, vol.3, N°1, p.92, 93.

³⁵³ Arcady, Alexandre. (2012). *Ce que le jour doit à la nuit [film]*. Alexandre Arcady et Inigo Lezzi.

³⁵⁴ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.* pp. 28, 29.

³⁵⁵ Ibid. p.32.

³⁵⁶ Ibid. p.186.

d'émerveillement Younes passe à l'excès du dégoût : « *Jenane Jato : un foutoir de broussailles et de taudis grouillant de charrettes geignards, de mendiants, de crieurs* ». ³⁵⁷

Dans le film, le réalisateur a respecté globalement, les descriptions de cet univers faites par Khadra. La caméra fouille méticuleusement cet espace où bêtes et hommes s'entremêlent et se côtoient. Des ânes, des poules et moutons partagent le patio avec les habitants. Dans la rue, une foule serrée et bruyante grouille. Et des gros plans scrutent les visages et les regards des femmes dans une musique mélancolique.

Les décors et les costumes typiques, les burnous et les sarouels rappellent que ce territoire est réservé aux indigènes. Un plan en plongée mettant en scène les bicoques sordides de Jenane Jato ne peut pas laisser le spectateur insensible, ne peut que signifier la misère de ce faubourg et ne peut qu'accentuer de plus en plus l'écrasement de cet univers. « *L'Algérie des Jenane Jato, des fractures ouvertes et des terres brûlées, des souffre-douleur et des portefaix...un pays qu'il restait à redéfinir et où tous les paradoxes du monde semblaient avoir choisi de vivre en rentiers* » ³⁵⁸.

Jenane Jato est synonyme de mort, d'obscurité, d'enterrement de rêves, un véritable lieu de déconstruction. « *Il suffit de faire le tour d'un pâté de maisons pour passer du jour à la nuit, de vie à trépas* » ³⁵⁹. En effet, comme tout être exilé qui tente de réinstaller un « chez soi » ailleurs Issa déterminé à remonter la pente, travaillait comme un galérien mais ses efforts ne menaient à rien. Usé sous le poids du labeur et de la misère, il finit par se rendre à l'évidence et confie son fils à son frère aîné. La famille commence ainsi à se déconstruire et le milieu dans lequel vivent les personnages y joue un rôle crucial. Un soir, Younes découvre son père ivrogne sur le trottoir traité comme un mendiant, c'était selon le narrateur : « *une épave...une loque...une tragédie* » ³⁶⁰, cet événement déclenche la destruction de la figure paternelle dans l'histoire. Le film transpose fidèlement la gravité de cette scène, Younes les bras ballants, reste abasourdi face à son père au plus bas de sa décrépitude. La séquence est précédée par un bruit de tonnerre annonçant un orage à venir mais aussi un bouleversement qui détruit toute une famille. « *Pour moi c'était*

³⁵⁷ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, pp.32, 33.

³⁵⁸ Ibid. p.14.

³⁵⁹ Ibid. p.32.

³⁶⁰ Ibid. p.119.

*mon château de sable qui s'écroulait, les promesses d'hier et mes vœux les plus chers qui s'écaillaient dans le souffle du sirocco »*³⁶¹. Depuis ce jour, la famille s'explode le père connu par « sa fierté démesurée » ne revient plus vers Jenane Jato ni vers sa famille.

Loin d'être une description sommaire, Jenane Jato a eu une part très importante de la description des espaces notamment au début des deux récits romanesque et filmique. De cet espace clos et lieu d'enfermement le narrateur passe à un deuxième espace, cette fois ouvert. Rio Salado «*un bon endroit pour se reconstruire*»³⁶², notamment pour un jeune garçon comme Younes rêvant de liberté, et de changement et qui ne se reconnaissait plus dans Jenane Jato.

À l'opposé de ce dernier, Rio Salado représente un espace d'ouverture et symbolise une société coloniale idéalisée. Ce village colonial contrairement au faubourg d'Oran, bénéficie d'attributs mélioratifs. Sa description dans le texte de Khadra ne laisse pas le lecteur indifférent, elle rappelle les écrits littéraires coloniaux chargés des images pittoresques des colonies et justifiant la mission civilisatrice. Le passage suivant éclaire cette idée :

*«Rio Salado adorait taper dans l'œil, prendre sa revanche sur les pronostics qui l'avaient donné perdant sur toute la ligne. Les manoirs, qu'il arborait avec une insolence zélée le long de l'avenue principale, étaient sa façon de signifier aux voyageurs qui transitaient par-là que l'ostentation est une vertu quand elle consiste à damer le pion aux sentences arbitraires, à recenser les chemins de croix qu'il avait fallu braver pour décrocher la lune. Jadis, c'était un territoire sinistré, livré aux lézards et aux cailloux (...) un territoire de broussailles et de rivières mortes, où les hyènes et les sangliers régnaient en maîtres absolus – bref, une terre reniée par les hommes et les anges (...) puis, des laissés-pour-compte et des trimardeurs en fin de parcours, en majorité des Espagnols, avaient jeté leur dévolu sur cette contrée teigneuse qui ressemblait à leur misère. Ils retroussèrent leurs manches et entreprirent de dompter les plaines fauves (...). Et Rio Salado naquit de ces gageures famineuses comme éclosent les pousses sur les charniers»*³⁶³.

Rio Salado est représenté comme étant une terre dépourvue de civilisation avant l'arrivée des colons. Pour le narrateur qui adopte un discours élogieux, le village est un lieu parfait pour reconstruire sa vie. «*J'ai aimé Rio. C'était un pays de*

³⁶¹ Yasmina Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.119.

³⁶² Ibid. p.153.

³⁶³ Ibid. pp.151, 152.

grâce »³⁶⁴. Dès son arrivée il réussit à s'intégrer dans la société et à tracer un chemin pour son avenir. Il réussit à nouer des amitiés et à faire des études avant d'aller les poursuivre à Alger où il devient pharmacien. « *J'ai beaucoup aimé Rio Salado – Fulmen Salsum, pour les Romains ; EL-Maleh, de nos jours(...) c'était un superbe village colonial aux rues verdoyantes et aux maisons cossues* »³⁶⁵.

L'idéologie de la colonisation est de forte présence dans la description de cet espace, un écho des stratégies argumentatives sur les bienfaits de la colonisation se fait entendre dans le discours du narrateur. « *Rio Salado fleurait bon la convivialité, festif jusque derrière les vitraux de son église debout à droite de la mairie, un tantinet en retrait pour ne pas indisposer les noceurs* »³⁶⁶. L'image de Rio Salado contraste fortement avec celle de Jenane Jato.

Cette catégorisation de l'espace (construction vs déconstruction) est une catégorisation des personnages qui peuplent ces espaces (civilisés ou dominants vs dominés), elle rappelle ainsi le discours colonial qui renforce l'image stéréotypée de l'indigène.

La construction de l'espace dans le roman et le film est fondée sur une opposition entre d'une part, le charme de la ville européenne contrastée avec son faubourg où les arabes vivent dans la précarité. D'une autre part, entre Rio Salado et la campagne qui ne se trouve qu'à quelques kilomètres : « *je pensais avoir touché le fond de la misère, à Jenane Jato ; je me trompais. La misère du douar où habitait Jelloul et sa famille dépassait les bornes(...) les gens évitaient de hasarder par ici. Comme si il s'agissait d'un territoire maudit* »³⁶⁷. Mais le contraste le plus remarquable dans la description des espaces demeure celui qui oppose Jenane Jato à Rio Salado.

L'espace dans les deux versions de *Ce que le jour doit à la nuit* est ainsi divisé entre espace de la *sous-humanité* où une famille se déconstruit sous le poids d'une misère insoutenable et espace de la civilisation dans lequel Younes réussit à se reconstruire.

³⁶⁴ Yasmina Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 154.

³⁶⁵ Ibid. p.151.

³⁶⁶ Ibid. p.153.

³⁶⁷ Ibid. p.235.

II.2.2. Aspects de la guerre sans nom³⁶⁸ :

Tout roman, qu'il soit policier, historique ou roman de témoignage nécessite de la documentation. La recherche permet une meilleure appréhension au lecteur et permet de le faire adhérer à l'histoire racontée. Certes, un romancier relate des faits dans un univers fictif, contrairement à l'historien qui « s'adresse à un lecteur méfiant, qui attend de lui qu'il raconte, mais qu'il authentifie son récit »³⁶⁹. Toutefois, lorsqu'un auteur choisit de concilier fiction et réalité ou de situer son intrigue dans le passé, il doit impérativement se documenter afin de convaincre le lecteur avide de certains détails sur une période et, notamment, afin d'éviter les anachronismes.

Ce que le jour doit à la nuit est un texte qui nous invite à revivre une période sensible du passé tumultueux de l'Algérie par l'intermédiaire de Younes. Ce roman a nécessité des retours à l'Histoire et aux modes de vies des autochtones et des algériens d'origine européenne. Selon une interview, Khadra déclare qu'il lui a fallu une année afin de concrétiser l'histoire alors qu'en général il ne dépassait pas quatre mois pour écrire ses romans³⁷⁰. Yasmina Khadra est connu pour explorer les voix de l'Histoire, dans *La dernière nuit du Rais* (2015), il affirme avoir consulté plusieurs ouvrages sur l'histoire de Kadhafi pour relater les dernières heures de ce président.

La guerre de libération de cinquante-quatre est souvent un sujet incontournable lorsqu'il s'agit d'une fiction située dans le contexte colonial des années cinquante en Algérie. Pourtant de l'autre côté de la rive, sur le plan politique, cette guerre de décolonisation a longtemps demeuré *sans-nom* ou réduite au statut d'« événements d'Algérie », elle n'acquiert une reconnaissance officielle de l'état français que vers la fin des années quatre-vingt-dix : « *La guerre d'Algérie est longtemps restée en France sans nom. Le 10. 06. 1999, l'Assemblée nationale française reconnaissait le terme de " guerre d'Algérie" pour caractériser cette période de l'histoire. La France s'était enfin décidée à parler de guerre. »*³⁷¹.

³⁶⁸ La guerre sans nom est un titre de reportage de Bertrand Tavernier diffusé sur France 3 en 1999. La guerre d'Algérie est une appellation officialisée par la loi n° 99-882 du 18 octobre 1999, « relative à la substitution, à l'expression "aux opérations effectuées en Afrique du Nord" de l'expression "à la guerre d'Algérie ou aux combats en Tunisie et au Maroc" »

³⁶⁹ Ricœur, Paul. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris (France) : Editions du Seuil. p. 249.

³⁷⁰ Betty Mialet.

³⁷¹ Stora, Benjamin. (2005). *Les écrits de novembre. Réflexion sur le livre et la guerre d'Algérie*. Alger (Algérie) : Chihab. p.13

Étant donné que l'Algérie était une colonie au statut très particulier, elle faisait partie intégrante de la France, les ministres, les hauts-responsables qui se succédaient ont toujours affirmé dans leur discours que « *l'Algérie est française* » ou « *l'Algérie c'est la France !* »³⁷², à cette époque coloniale la guerre n'est pas reconnue ni assumée et l'état français ne le fait que tardivement.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, l'évolution du personnage de Younes au sein de la société européenne lui a permis de tisser des rapports avec toutes les catégories de cette communauté, la situation de la guerre nous est présentée depuis deux optiques et le problème de reconnaissance d'une guerre de décolonisation et non d'une guerre civile sur le territoire français est très ressenti dans la fiction romanesque et filmique notamment. Les premiers attentats étaient qualifiés de quelques actes d'insurrection sans lendemain : « *Les journaux parlaient de « terroristes », de « rebelles » de « hors-la-lois* »³⁷³. Mais Younes a pressenti cette révolution après la prise de conscience des masses musulmanes suite aux événements marquants du Constantinois, depuis la date fatidique du 8 mai 1945 la colère n'a pas cessé d'être en marche. En explorant des vérités historiques, le texte remonte aux premiers facteurs ayant engendré la pression et retrace les premiers signes du déclenchement. Dans le film cet épisode est réduit par une phrase prononcée par le chef de brigade de Rio : « *Sétif 45 a été une bonne leçon pour nous* »³⁷⁴ :

*« Et arriva le 8 mai 1945. Alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse(...) l'horreur atteignit son paroxysme dans les Aurès et dans le nord-Constantinois où des milliers de musulmans furent massacrés par les services d'ordre renforcés par des colons reconvertis en miliciens. »*³⁷⁵

Younes a vite compris que dès cet événement la haine s'est montrée à visage découvert et un jour ou l'autre la guerre s'éclatera : « *C'était prévisible, Dédé. Il y*

³⁷² François Mitterand.

³⁷³ Yasmina, Khadra. *Op. cit.*, p.367.

³⁷⁴ Arcady, Alexandre. *Ce que le jour doit à la nuit*. 2012. 2h42minutes. Film.

³⁷⁵ Yasmina, Khadra. *Op. cit.*, pp. 229, 230.

*avait un peuple couché par terre, sur lequel on marchait comme sur une pelouse. Il fallait un jour ou l'autre qu'il se remue. Forcément on perd pied »*³⁷⁶.

Tout comme Younes qui prévoyait l'arrivée d'une révolution, Madame Cazenave faisait partie de ces riches colons qui avaient devancé le départ de la foule des pieds-noirs, elle a vendu le domaine de son grand-père à Rucillio et ramassé des fortunes considérables. Avant l'éclatement des violences. Cazenave a quitté le pays en guerre car en bonne spéculatrice, elle avait senti le vent tourner et su que la situation allait changer en leur défaveur. Elle le confie à Juan Rucillo dans le film « *Vous êtes comme les arbres...vous ne pouvez pas bouger... vous êtes là à croire dur comme fer que rien ne changera jamais* », elle conclue : « *regarde autour de toi le monde est en train de changer* »³⁷⁷. Son départ dans le roman, loin de la guerre et des violences, était lié à la découverte du squelette de son mari disparu en Guyane.

Quant au déclenchement de la guerre d'indépendance qui constitue un tournant décisif dans l'Histoire des deux peuples n'a pas été mis en lumière dans le film, c'est Younes qui va l'annoncer en voix-off : « *Une poignée d'homme est passée à l'action... à minuit pile la mèche a été allumée elle allait enflammer toute l'Algérie* »³⁷⁸. Dès lors le protagoniste, conscient que le compte à rebours avait commencé, s'est senti perdu. Il savait que sa vie ne sera plus la même, que l'amitié qu'il entretenait depuis des années avec les européens allait être perturbée et que le monde autour de lui allait s'effondrer. À cette guerre restée longtemps *sans nom*, il attribue le statut d'un démon : « *Puis je rencontrais la guerre... la guerre grandeur nature ; le succube de la mort, la concubine féconde du Malheur ; l'autre réalité que je ne voulais pas regarder en face* »³⁷⁹. Younes a grandi chez son oncle pacifiste et a vécu plus de dix ans dans un climat paisible, le jour où il a rencontré la mort lors d'un attentat au Front de mer d'Oran fut inoubliable : « *Je demeurai pétrifié sur ma chaise, la bouche ouverte, le cœur fou (...) j'étais devenu insomniaque (...) c'était comme si je sombrai dans un abîme(...) les cauchemars me catapultaient à travers mille horreurs (...) les rafales sur le Front de mer, ricochaient sur mes pensées. J'avais beau boucher mes oreilles, elles revenaient à la charge assourdissante, funestes* »³⁸⁰. Depuis cet incident Younes sous

³⁷⁶ Yasmina Khadra, *Op. cit.*, p.447.

³⁷⁷ Arcady, Alexandre. (2012) *Ce que le jour doit à la nuit [film]*. 2012. Alexandre Arcady et Inigo Lezzi.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 398.

³⁸⁰ Ibid. pp. 399,400.

l'emprise du choc dérive, son amitié avec Simon, Fabrice et Chris se désarticule également sous le poids de la guerre. Tandis que ses amis fondent tous des familles, Younes erre dans les quartiers musulmans d'Oran comme pour se reconstruire un monde nouveau et surmonter la perte de ses amis qui a affecté toutes les sphères de sa vie, « *C'était atroce* »³⁸¹, ainsi il qualifie le fait de s'éloigner de ses amis.

*« Me revoici à Médine J'dida (...) Je me mis à retenir des noms jusque-là inconnus et qui résonnaient dans la bouche des 'miens' comme l'appel du muezzin : Ben M'hidi, Zabana, Boudiaf, Abane Ramdane, Hamou Boutlilis, la Soummam(...) noms de héros et noms de lieux indissociables d'une adhésion populaire que j'étais à mille lieues d'imaginer aussi concrète aussi déterminée. Étais-je entrain de compenser 'la défection' de mes amis ?..»*³⁸².

Dans plusieurs séquences de la fin du film, la prise de vue accentue fréquemment l'isolement de Younes par rapport au reste du groupe d'amis. Cet isolement est encore plus grand quand il est symbolique : Younes toujours mis à l'écart comme en marge de la vie de ses amis et de son entourage par des prises qui le montrent délaissé, chagriné et son regard laissant transparaître la tristesse et la mélancolie. Les photogrammes des plans relatifs à ces séquences sont insérés ci-



dessous :



YounesLa soirée de la fête des vendanges, mariage
Younes est isolé dans sa chambre. Il observe ses amis en cachette.



Younes chassé par Emilie et Krime suite à l'assassinat de Simon.



Younes délaissé par Rucillio en haut d'une colline.

³⁸¹ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 396.

³⁸² Ibid. p. 394.



Younes interdit d'assister aux funérailles de Simon.



Dédé pressé de quitter les lieux, fait des adieux à Younes après avoir mis en feu le *San Fransisco*.

Mais peut-être ce symbolisme serait-il à double signification, peut-être voulait-il dire aussi que l'époque de cohabitation est révolue, la relation amicale s'effrite, l'amour est à jamais perdu mais c'est aussi la fin d'une société coloniale et le début d'une nouvelle ère.

Le premier incident de violence dans le film après la rade de mers Elkebir est l'assassinat d'un civil juif par un groupe de combattants algériens. Simon vient d'être égorgé et sa maison brûlée, c'est ainsi que se déclenchent les premières tensions dans le film. Cette scène de meurtre est suivie par d'autres violences en représailles organisées par l'organisation de l'Armée secrète. De nombreuses facettes de la guerre sont escamotées dans le film, réduisant cette dernière à quelques actes de violences commis par les moudjahidines algériens à l'égard des civils français. La guerre représentée dans le film était celle nommée « *Opération du maintien de l'ordre* »³⁸³, tant proclamée par l'état français.

Ce que le jour doit à la nuit est indubitablement, l'histoire d'un amour impossible mais aussi un témoignage romancé sur l'horreur coloniale. Le roman retrace le parcours de la guerre qui sévissait depuis novembre 1954 et jusqu'au jour de l'indépendance, les références relatives à l'Histoire sont de présence constante et de forte importance comparé au film qui nous apprend sporadiquement sur la guerre et focalise l'action sur le mode de vie des pieds noirs à Rio, les vendanges, les fêtes et les concerts de Jazz, les danseuses espagnoles, les repas familiaux et l'attachement de cette communauté à la terre algérienne. Il a fallu attendre deux

³⁸³ Nom donnée à la guerre d'Algérie par l'état français cité par Médard Frédéric. (2010). Les débuts de la guerre d'Algérie : errements et contradictions d'un engagement. *Guerres mondiales et conflits contemporain* N° 240. p. 81 à 100.

heures de film afin de voir quelques séquences suggérant un univers de guerre, elles viennent ponctuer la fin de l'intrigue.

L'évolution de la guerre roman/film :

Le regard de Younes, le personnage romanesque, nous transporte à la veille de la guerre. Il nous relate le décès de son oncle Mahi ici encore, l'histoire personnelle croise la grande histoire : « *Mon oncle ne verra pas son pays prendre les armes(...) comment expliquer qu'il se soit éteint cinq mois avant le brasier tant attendu* »³⁸⁴. Plus l'histoire avance, plus Younes nous fait assister à une Algérie qui s'engouffre dans une guerre féroce et par le biais de quelques dates, discours politiques et références, il nous étale l'évolution et le changement de la société durant sept ans de guerre sur le plan social, économique et politique.

D'abord la constitution du front de libération et le recrutement des militants « *Tout un programme, avec ses lois, ses directives ses appels au soulèvement général. Ses couvre-feux. Ses interdictions. Ses tribunaux. Ses sections administratives. Ses réseaux inextricables* ». ³⁸⁵Puis le village de Rio Salado comme en marge de l'histoire, ses habitants continuent de mener une vie paisible sans rien changer à leurs habitudes : « *à Rio Salado, nous étions sur une autre planète. Les échos d'ailleurs nous parvenaient amoindris par une interminable succession de filtres* »³⁸⁶. Le film ne reprend pas tous les événements du roman et les descriptions plus au moins minutieuses des années de guerre, deux courtes séquences seulement séparent l'année 1954 de 1961, le temps étant plus court au récit filmique, le texte romanesque a été retravaillé et réduit selon des choix du scénario et d'interprétation.

Le roman quant à lui poursuit le déroulement chronologique des péripéties et fait référence ensuite à la généralisation de la lutte armée (1956-1957) et aux rébellions qui éclatent et qui se multiplient à travers tout le territoire du pays, elles viendront perturber la quiétude du village de Younes avec l'assassinat de José le cousin d'André « *les gens vauaient à leurs occupations comme si de rien n'était, jusqu'à ce matin de février 1956* »³⁸⁷. Le roman fait référence également à la pratique *des enfumades* de Dahra à l'ouest du pays expédiée le 19 juin 1845 par le colonel

³⁸⁴ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 366.

³⁸⁵ Ibid. p. 368.

³⁸⁶ Ibid. p. 368.

³⁸⁷ Ibid. p. 370.

Pélicier sur l'ordre de Bugeaud (1804-1849) Maréchal de France ayant exterminé tous les membres d'une tribu qui s'étaient réfugiés dans une grotte aux environs de la ville de Mostaganem. Dans le roman c'est vers la fin de l'année 1958 que Krime commet le crime : « *Krime, qui s'était enrôlé dans une unité de harkis, surprit onze maquisards dans une grotte et les enfuma à mort* »³⁸⁸. C'est l'une des opérations les plus atroces et des crimes odieux de l'Histoire coloniale de l'Algérie, elle est évoquée dans plusieurs romans algériens comme *l'Amour, la fantasia* de Assia Djebbar : « *Quelle plume saurait rendre ce tableau ? (...) Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinés s'écroulent* »³⁸⁹.

Alors que les partisans d'une Algérie française se battaient pour y vivre éternellement, le récit romanesque nous montre que l'annonce de l'autodétermination par le général de Gaulle, le fameux « *je vous ai compris lancé (...) le 4 juin 1958* »³⁹⁰ lors du meeting qui s'est tenu à Ain Témouchent était fatal pour les habitants de Rio Salado :

« *Les voitures rentrèrent d'Ain Témouchent. Elles étaient parties en fanfares, le matin en pétardant en klaxonnant, le drapeau tricolore battant. Ils revenaient du meeting comme d'une chapelle ardente dans un mutisme de cortège funèbre, les étendards en berne, le profil bas (...) tous les visages portaient le deuil d'un espoir depuis longtemps condamné et qu'on avait essayé d'encenser avec des volutes de fumée. L'Algérie sera algérienne* »³⁹¹.

Fabrice faisait partie des partisans de la réconciliation. Ce personnage nous replonge dans l'Histoire pour découvrir les intellectuels qui se sont mobilisés en faveur de la réconciliation et d'autres qui ont soutenu l'indépendance. Jean-Christophe, lui, était de ceux qui ont emprunté le chemin de la violence, admis aux rangs de l'OAS « *les trois initiales de l'Apocalypse : L'Organisation armée secrète* »³⁹², on le voit dans le film prendre la revanche de son ami Simon, il envoie une rafale de mitrailleuse sur un café maure, les corps gisaient sur le trottoir, il sème la détresse et la frayeur et s'en va. Bien que le texte initial fasse allusion à plusieurs attentats

³⁸⁸ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, 407.

³⁸⁹ Djebbar, Assia. (1985). *L'Amour, la fantasia*. Paris (France) : Editions Jean-Claude Lattès. p.84.

³⁹⁰ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 448.

³⁹¹ Ibid. p. 450.

³⁹² Ibid. p. 452.

de l'OAS, le réalisateur se contente de cette séquence concise. Cet acte commis par Jean- Christophe dans le film, est assuré par des inconnus dans le roman ce qui confirme que le processus de l'adaptation entraîne inévitablement des écarts avec l'œuvre d'origine.

Le mécontentement de la population de souche européenne se manifeste de plus en plus, il prend une tournure violente. Pour l'OAS, qui ne manque pas une occasion pour frapper fort, l'Algérie est française et elle le restera :

*«Le 19 mars 1962 mit le feu aux poudres des ultimes poches de résistance. Les couteaux croisaient le fer avec les mitraillettes ; les grenades relayaient les bombes ; les balles perdues engendraient des carnages (...) Oran n'épargnait personne, fauchant les vies à tour de bras, ne se souciant ni des vieux ni des enfants, ni des femmes».*³⁹³

L'extrait suivant nous montre le désarroi et la détresse de Younes face aux différents attentats signés par l'OAS auxquels il a assisté. Il s'agit-là d'une répétition ou anaphore. Cette reprise des mêmes mots au début de plusieurs phrases « j'étais là » résulte de l'intention de l'auteur de renforcer les propos du narrateur et d'installer un effet d'insistance sur la gravité des actes terroristes commis à la veille de l'indépendance.

*« J'étais là quand il y avait eu ces deux voitures piégées sur la Tahtaha qui firent cent morts et des dizaines de mutilés dans les rangs de la population musulmane de Médine J'dida; j'étais là quand on avait repêché des dizaines de cadavres d'Européens dans les eaux polluées du Petit Lac ; j'étais là lorsqu'un commando OAS avait opéré un raid dans la prison de la ville pour faire sortir des prisonniers FLN dans la rue et les exécuter au vu et au su des foules; j'étais là quand les saboteurs avaient dynamité les dépôts de carburant dans le port et noyé le Front de mer durant des jours d'épaisses fumées noires...»*³⁹⁴.

Ces attentats sont ceux du 28 février 1962, quelques semaines seulement avant le cessez-le-feu. La ville d'Oran fut ébranlée par l'explosion de deux voitures piégées. Le 25 juin 1962 Oran est secouée une deuxième fois par un attentat spectaculaire au port en incendiant les cuves de stockage de l'hydrocarbure³⁹⁵. Ces

³⁹³ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 454.

³⁹⁴ Ibid. pp. 454, 455.

³⁹⁵ Elmoudjahid. (2020, 29 février). Elmoudjahid. (2020, 29 février). Commémoration du double attentat de la Tahtaha d'Oran : Des témoins se remémorent l'acte barbare de la sinistre OAS. *Elmoudjahid*. Consulté le 30/05/2020 sur : <http://www.elmoudjahid.com/fr/actualites/149040>

éléments référentiels indiquent une maîtrise du contexte choisi par l'auteur pour situer son roman.

Contrairement au roman qui accorde une importance aux répercussions de la guerre et de la rupture sur les deux peuples « *malheur à l'européen que l'on surprendrait avec un musulman, malheur au musulman qui s'acoquinerait avec un Européen. Des lignes de démarcation 'flotaient' les communautés* »³⁹⁶, le film est focalisé notamment sur le traumatisme des pieds-noirs. Le réalisateur a montré par le biais de brèves séquences la ville d'Oran en effervescence en ces temps où des milliers de pieds-noirs et des harkis s'apprêtent à quitter le pays, se bousculent au pied des immeubles et sur les camions qui les transportaient au port. Dans un climat de peur et de haine, même ceux qui avaient attendu et espéré jusqu'à la dernière minute avaient fini par se rendre à l'évidence. La rupture est inéluctable et toutes les tentatives de l'OAS d'empêcher l'indépendance du pays ont échoué. Des paquebots arrivent en Métropole venant de cette terre africaine qui déversaient des marrées humaines effarées et terrifiées. Une population déracinée et encore sous le choc d'un départ précipité de chez elle. Les autochtones savourent le goût de la victoire, à Rio Salado des graffitis en deux langues sur les murs de la mairie évoquent le FLN et l'Algérie libre, le drapeau tricolore algérien remplace le français. L'hymne national en musique de fond.

³⁹⁶ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 452.

II.2.3. Autour du film :

Ce que le jour doit à la nuit est un film vu avant tout comme une adaptation d'un best-seller international. Tout comme le récit romanesque, le récit filmique est centré sur le personnage principal confronté à des situations conflictuelles. Le film fait partie du genre cinématographique appelé mélodrame, il dure deux heures et quarante-deux minutes.

Le tournage du film s'est déroulé en Tunisie pour des raisons politiques, déclare son réalisateur Alexandre Arcady au moment du déclenchement de la révolution du printemps arabe. Une grande partie du film a été tournée dans les studios de Ben Arrous. Pendant plusieurs mois de tournage, les équipes ont réussi la reconstruction des décors des villes comme Rio Salado ou Oran pendant les années trente, quarante puis cinquante afin de rendre crédible la représentation de l'époque. En outre, quelques séquences ont été tournées en Algérie et en France à Marseille. Dans la citation suivante, Arcady livre plus d'informations sur le tournage :

*« La préparation a commencé en octobre 2011. Grâce à Mehdi Houas alors ministre du tourisme en Tunisie, nous avons pu tourner 15 jours dans une certaine sérénité malgré les chars et les barbelés. Dans sa globalité, le tournage a duré 10 semaines pour un premier rush de 4h30. Je termine d'ailleurs le film dans le cimetière de Marseille ».*³⁹⁷

L'histoire du film, quant à elle, a été focalisée sur Younes rôle principal interprété par l'acteur français d'origine marocaine Fu'ad Ait Aattou qui intervient également en voix-off de temps à autre dans le film pour commenter des séquences et transmettre ses pensées en remplaçant ainsi la voix du narrateur littéraire. Nora Arnezeder est la deuxième actrice principale du film. Ce dernier est centré sur la construction de l'histoire d'amour impossible, centrale dans l'œuvre, depuis la naissance du sentiment jusqu'à la fin tragique, délaissant de nombreux détails sur l'Histoire, sur la guerre et sur les événements historiques marquants que l'on trouve dans le texte romanesque. À ce niveau, revient toujours la problématique de la fidélité en adaptation cinématographique qui est une question tant débattue et

³⁹⁷ Alexandre Arcady Entretien avec Clara Paban (2012, 5 septembre). « *Ce que le jour doit à la nuit* » un film d'Alexandre Arcady. Consulté sur : <https://www.toutma.fr/6313/ce-que-le-jour-doit-a-la-nuit-un-film-dalexandre-arcady/>

prêtant toujours à la discorde. Arcady étant conscient de l'impossibilité de trouver des équivalences dans le film à tous les éléments romanesques, il explique lors d'une interview : « Adapter 450 pages d'une telle œuvre, c'est pas simple... Si mon désir a toujours été d'être absolument respectueux des intentions de Yasmina Khadra, il nous fallait trouver des fulgurances cinématographiques et donc sacrifier un certain nombre d'éléments romanesques du livre »³⁹⁸. Du côté du romancier et contrairement à l'adaptation de Morituri en 2004 qui n'a pas été à ses goûts, l'adaptation d'Arcady a répondu aux attentes de Khadra : « Quand Alexandre m'a invité à une projection restreinte (...) j'avoue que j'étais loin de m'attendre à un tel résultat. À la fin, j'étais en larmes. Complètement conquis ».³⁹⁹ La dernière adaptation des romans de Khadra date de septembre 2019, cette fois-ci c'est en film d'animation que son roman *Les hirondelles de Kaboul* réalisé par Zabou Breitman, fait son entrée au cinéma.

³⁹⁸ Alexandre Arcady, *Anecdotes, potins, actus, voire secrets inavouables autour de "Ce que le jour doit à la nuit" et de son tournage !* Consulté le 08/02/2020 sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

³⁹⁹ Yasmina Khadra, *Anecdotes, potins, actus, voire secrets inavouables autour de "Ce que le jour doit à la nuit" et de son tournage !* Consulté le 08/02/2020 sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

II.2.4. Le potentiel du motif au cinéma :

L'art cinématographique est connu par la récurrence des motifs pluriels et universels. Ces motifs, alors qu'ils semblent banals, ils sont utilisés par les cinéastes pour donner du sens à l'anodin et d'en faire une situation de cinéma. Le motif acquiert un autre statut et il devient un véritable élément scénaristique et narratif.

Le motif dans un film est une idée qui se répète visuellement ou acoustiquement pendant le film. Avoué par le cinéaste ou non, il peut être utilisé pour désigner un personnage, une situation ou pour invoquer l'un ou l'autre. Le motif établit des relations et suggère des pensées. Il existe de nombreuses formes de motifs visuels qui utilisent l'angle, la couleur et la composition de la caméra. Il y a aussi l'utilisation des moteurs ou musicaux populaires. Chaque cinéaste adopte des motifs et il les réinterprète selon ses idées et son scénario. Dans les films d'Alfred Hitchcock⁴⁰⁰ par exemple, une série de motifs revient régulièrement comme le chignon d'une femme ou les escaliers pris en plongée le tout accompagné par une musique de suspense. Le choix de musique est aussi, l'un des motifs qui caractérisent l'œuvre d'Ingmar Bergman⁴⁰¹ riche d'effets sonores et envahie de musiques. Ainsi, le motif de film n'apparaît jamais banalement, mais il doit être travaillé et constitué par un cinéaste qui exerce sur lui une attraction créative visible. « *Le moyen le plus sûr – et le plus rapide – de nous étonner est de fixer toujours sur le même objet un regard imperturbable. Un beau moment cet objet nous semblera – par miracle – n'avoir encore jamais été vu* »⁴⁰².

La puissance symbolique du feu comme motif :

Identifier des motifs dans un film et les analyser consiste à argumenter des variations interprétatives de l'art cinématographique. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, plusieurs motifs font apparition parmi eux le feu. La récurrence de cet élément nous a engagés à mener une réflexion sur son intentionnalité. Comment les scènes

⁴⁰⁰ Alfred Hitchcock (1899-1980) surnommé le maître du suspense, est un scénariste, réalisateur et producteur de cinéma britannique. Il est connu par la récurrence d'une série de motifs dans l'ensemble de ses films.

⁴⁰¹ Ingmar Bergman (1918-2007) scénariste, réalisateur et metteur en scène suédois. Profondément attaché à l'art musical, il fait souvent référence à cet art et l'utilise comme motif au cinéma. Parmi ses œuvres *Cris et chuchotements ; Le silence et Sonate d'automne*.

⁴⁰² Cesare Pavese, Dialogues avec Leuco. In Emile Breton (2012, 8 février). La chronique cinéma d'Emile Breton : Jean-Marie Straub, Pavese et Orphée. *L'Humanité*. Consulté le 08/02/2020 sur : <https://www.humanite.fr/culture/jean-marie-straub-pavese-et-orphee-489571>

du feu ont été représentées du roman au film et que symbolise le recours au feu comme élément narratif ?

Dès les premières séquences du film, le spectateur est frappé par la scène du champ de blé qui prend feu et par l'image du petit Younes sortant de la petite porte de la maison comme s'il s'agissait d'une porte qui menait à l'enfer, une toile d'araignée tissée aux extrémités du cadre de la porte pour soutenir la description de la misère du gourbi. Younes hurlant « baba... baba ! » est pris avec un plan en plongée pour accentuer l'impuissance de la petite silhouette de l'enfant face au désastre. Younes et sa mère avaient les visages stupéfaits et les yeux grands ouverts, Issa le père courrait dans tous les sens, nul ne pouvait consoler son malheur. Toutes ces images sont dominées par une lumière rougeâtre produite par le reflet des flammes. Il faut rappeler que l'interprétation de la couleur rouge au cinéma peut varier, dans ce film elle assure la transmission des sentiments de danger et de détresse. Étant donné que l'éclairage et la lumière sont deux notions différentes et très importantes au cinéma. Parfois,

elles prennent corps dans un film et peuvent même assurer la fonction d'un personnage.

Le feu du début du film est l'élément déclencheur de toute l'histoire. Après cet incident la vie des personnages principaux ne sera plus la même, ils quittent leur terre natale dans un voyage vers l'inconnu. Le motif de feu et d'incendie a été utilisé comme indicateur de malheur et de tragédie. Nous verrons plus loin que l'utilisation de ce motif de feu est venue principalement pour rappeler à chaque fois qu'un malheur s'abat sur l'un des personnages filmiques.

La deuxième séquence qui convoque le motif du feu est celle du meurtre de Simon Benyamin l'ami de Younes à Rio Salado. Après l'avoir tué et pour assouvir leur vengeance, les maquisards décident de mettre feu à toute la villa de Madame Cazenave perchée en haut de la colline. Younes est le premier arrivé sur le lieu de drame. « *J'aperçus une large lueur rougeâtre s'élever derrière le cimetière israélite. « Mon dieu ! » M'écriai-je. Et je me mis à courir* »⁴⁰³. Seul et affolé, il tente d'accéder à l'entrée de la villa en affrontant l'incendie avant d'aller rejoindre Emilie

⁴⁰³ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 401.

et son fils réfugiés dans l'étable. Comme pour la première séquence du film, le feu est ici un élément destructeur, il étouffe et il détruit.

L'incendie déclenché dans le bar d'André en fournit une nouvelle fois la preuve de ce feu destructeur utilisé à maintes reprises. Pour le fils d'une riche famille de pied-noir, son bar le San Francisco est un point d'attache avec un pays qui ne veut plus de lui. Le feu dans cette séquence donne le sentiment d'urgence. Une urgence de mettre fin à cet attachement. « *Quand le brasier engloutit le toit André regagna sa voiture. Sans un mot(...) il mit en marche le moteur, desserra les freins et roula* »⁴⁰⁴. Dans le film, cette scène était très fidèle au roman et très marquante, le feu était un élément clé pour faire une explosion qui suscite l'effet de surprise et qui indique que pour certains, la fin de cette époque était aussi douloureuse qu'une explosion.

Habituellement, un feu maîtrisé est un allié d'un personnage, dans les trois scènes, le feu n'a pas été maîtrisé. À chaque utilisation du feu dans l'histoire, les personnages concernés font table rase du passé et prennent un nouveau départ. Younes quitte sa terre pour Oran, Emilie quitte Rio Salado pour aller faire le deuil de son mari à Oran et André quitte l'Algérie, son village et son rêve de San Francisco et rentre en France.

⁴⁰⁴ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 459.

II.2.5. L'univers féminin du roman au film :

Les femmes sont un maillon nécessaire à la vie de tout homme. Sœur, fille, épouse ou mère, elle a le droit à l'émancipation et à la liberté. Dans une société patriarcale qui a des traditions bâties sur l'inégalité des sexes, les femmes doivent être silencieuses obéissantes et discrètes. Elles passent de la main d'un père à la main d'un mari plus exigeant. Les personnages féminins de *Ce que le jour doit à la nuit* n'échappent pas à ces idées du monde traditionnel.

Commençons par la mère du protagoniste, une mère avec une personnalité étouffée, certes, par l'éducation qu'elle a reçue dès son jeune âge et par l'univers clos dans lequel elle a grandi. Habitée à sa vie loin des villes, elle quitte brusquement la campagne et suit son mari dans son exil.

*« Elle était belle ma mère, avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches et ses yeux grands comme des soucoupes. Souvent, quand nous étions encore sur nos terres et que je la voyais contempler nos champs du haut d'une butte, je la prenais pour une sultane. Elle avait de l'allure, de la grâce, et lorsqu'elle dévalait de flanc du tertre, la misère qui s'accrochait à l'ourlet de sa robe telle une meute de chiens ne parvenait pas à la rattraper ».*⁴⁰⁵

Dès son départ de la campagne, elle commence à subir la dominance mâle de plein fouet et endure la pression d'un mari trop fier. Dans son foyer elle joue le rôle de servante souvent silencieuse, ne trouve pas les mots pour se révolter et n'ose jamais défendre son fils, elle se résigne à se taire. Zahra la petite sœur de Younes cette fille muette ne sort jamais de la maison où règne une atmosphère de prison « Zahra, (...) oubliée au fond d'une encoignure, si discrète que souvent on ne s'apercevait pas de sa présence »⁴⁰⁶. Dans le film, elle apparaît plusieurs fois dans des pièces sombres livrée à elle-même sans aucun contact avec le monde extérieur. À Jenane Jato, la mère du protagoniste rencontre des femmes dans le patio, Badra la veuve, Yezza la malheureuse, Batoul la voyante, Mama et la belle Hadda, ayant toutes en commun le mauvais sort. Si dans le roman elles portent des prénoms, dans le film, les femmes sont consumées par l'anonymat.

⁴⁰⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.* p. 107.

⁴⁰⁶ Ibid. p.12.

La mère de Younes est acceptée dans le cercle féminin du patio, elle noue une amitié avec ses voisines. Quand la misère est collective, la solidarité supplante les souffrances. Le fait de partager son désarroi avec une dizaine d'autres femmes en majorité des veuves et des solitaires, a minimisé le traumatisme. Pour la mère de Younes, c'était ainsi et il fallait s'en accommoder.

Les femmes passent le plus clair de leur temps dans le patio. Leur situation rappelle le titre évocateur d'Assia Djebar *Les alouettes naïves*, par lequel elle désigne les femmes qui acceptent passivement leurs sort et ne se révoltent jamais aux traditions ancestrales qui les confinent dans leurs rôles de mères et quelquefois d'enfant.

Abandonnées par leurs conjoints, elles continuent de vivre amèrement dans le patio et continuent de les attendre terrées dans des chambres délabrées. D'ailleurs ces histoires de femmes n'attirent l'attention de personne ni même celle du réalisateur qui se contente de les mettre en scène avec leurs habilles typiques, elles ne sont dans le film que pour mieux servir d'éléments de décor lorsque l'action se déroulait à Jenane Jato. Ces personnages féminins peuplent le roman de Khadra et nous relatent leur quotidien mais dans le film, ces femmes sont les personnages les plus reculés.

La représentation de la femme par le film en dit long sur la condition féminine en Algérie coloniale, les femmes étaient reléguées au second plan même avec les sacrifices et leur contribution dans la révolution. Aucune des femmes présentes dans le roman ne semble capable de sortir de son mutisme. Les femmes du roman et notamment celles du patio Badra, Batoul ... n'ont pas de connaissance politique. Elles ne cherchent pas à s'intégrer comme une force sociale. S'instruire était un luxe réservé à quelques chanceuses. Leur but unique et ultime est de mener une vie familiale normale. Elles se contentent d'être ménagères confinées dans leurs foyers. En parallèle, Yasmina Khadra dans son roman insiste sur la valeur de la femme, plusieurs extraits le témoignent.

« Le coucher de soleil, le printemps, le bleu de la mer, les étoiles de la nuit, toutes ces choses que nous disons captivantes n'ont de magie que lorsqu'elles gravitent autour d'une femme(...) car la Beauté la vraie, l'unique, la beauté phare, la beauté absolue

c'est la femme. Le reste tout le reste n'est qu'accessoire de charme ». ⁴⁰⁷

Sur son lit de mort, l'oncle Mahieddine fait connaître ses dernières volontés à son neveu, il lui recommande d'aimer une femme et de fonder une famille : « *Prends femme Younes (...) si une femme t'aimait, aucune étoile ne se mettrait hors de ta portée, aucune divinité ne t'arriverait à la cheville* » ⁴⁰⁸. Quasiment la même phrase a été reprise dans le film : « *prends femme Younes souviens-toi si une femme te donne son amour tu pourras toucher toutes les étoiles* ». Mais ce qui a retenu notre attention est le choix de l'espace dans lequel se passe cette séquence qui demeure l'une des plus remarquables du film par laquelle le réalisateur a résumé de longs extraits sur la valeur d'une femme. Tandis que dans la version de Khadra Mahi meurt chez lui, dans le film, il disparaît de sa chambre d'hôpital où il sème une grande panique avant que Younes le retrouve dans un long cours d'eau situé dans le jardin de l'hôpital. Il marche calmement dans le cours de la fontaine en regardant la lune, le reflet de celle-ci sur l'eau ainsi que la dominance de la lumière bleue donne une tonalité froide à l'image et accentue la mélancolie de la séquence. Mahi au corps froid fait ses adieux au monde, loue les femmes et agonise dans les bras de la femme de sa vie.

Et là nous remarquons que la femme comme personnage subit une double inclinaison : la première est celle d'une femme admirée, aimée et respectée : « *Quand la femme n'est pas l'ambition suprême de l'homme, quand elle n'est pas la fin de toute initiative en ce monde, la vie ne mériterait ni ses joies ni ses peines* » ⁴⁰⁹, la seconde est celle d'une femme abandonnée et dévalorisée. Tandis que Madeleine tient la pharmacie de son mari, joue du piano, se promène avec Younes dans les jardins de la ville et profite pleinement de sa vie, la mère de Younes dans la plupart des plans où elle apparaît, est occupée par les tâches ménagères ou entrain de servir son mari comme si les besognes épuisantes et fastidieuses sont pour ces femmes arabes l'unique moyen d'oublier leur sort.

Dans le film, les femmes issues de l'espace du colonisé sont reléguées à l'espace privé du foyer et notamment à l'espace misérable de Jenane Jato, aucun

⁴⁰⁷ Yasmina Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 334.

⁴⁰⁸ Ibid. p. 365.

⁴⁰⁹ Ibid. p. 333.

personnage féminin arabe ne figure hors de cet espace misérable de telle sorte qu'on ne prend pas en compte leur participation dans la trame de l'histoire du film. Pourtant dans le roman, Jamila la fille d'un avocat musulman existe, une femme moderne et ambitieuse qui étudiait le droit et aspirait à une carrière d'avocate comme son père.

Cette dichotomie dans la représentation du quotidien de Madeleine versus la mère de Younes ne diffère pas de celle des autres personnages féminins colons comparées à celles colonisées : Emilie, Madame Cazenave / les femmes arabes anonymes du film.

Afin de mieux comprendre les transformations ayant affecté le personnage féminin du roman au film, il nous semble judicieux de mettre en lumière le traitement de ces personnages dans le texte initial de Yasmina Khadra. Personnages de dernier rang dans le film, le roman met l'accent sur les femmes du patio qui sont soumises opprimées et tous leurs droits en tant qu'humains sont bafoués. Elles font l'objet de plusieurs violences comme Yezza qui « *tabassée par son ivrogne de mari* »⁴¹⁰ s'est donnée la mort en se jetant dans un puits. Hadda aussi est une jeune veuve terriblement seule et démunie qui souffre de la misère et des regards masculins, en proie aux caprices de Bliss le propriétaire du patio qui décide de la chasser avec ses enfants « *nous ne te laisserons pas tomber* »⁴¹¹ lui promettent ses voisines pour montrer leur solidarité et leur entraide lors de l'absence de leurs maris et des moments difficiles qu'elles traversent.

Tous les micros récits qui rendent compte de la situation dramatique de ces femmes ont été sacrifiés dans le film car elles sont loin de l'univers du protagoniste Younes qui fait avancer l'action.

La mère du protagoniste joue, elle aussi, le rôle de l'absente, rare sont les moments où elle prend la parole dans le film, on dénombre une seule séquence dans laquelle elle parle à son fils. Comparé au roman où l'auteur s'attarde sur sa description et reproduit l'image de la femme (épouse, mère ou sœur) qui notamment en période de colonisation, vit la séparation douloureuse, du père, du frère et du mari absent. Depuis le départ d'Issa, le cours du temps s'est arrêté pour elle et tous

⁴¹⁰ Yasmina Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 172.

⁴¹¹ Ibid. p. 57.

les jours sont identiques. Isolée et enfermée dans son logis ou dans le patio attendant le retour de son mari. Elle n'a jamais pensé à briser le cercle ancestral en quittant le patio même lorsque son fils lui a demandé d'aller vivre avec lui, elle refuse et s'enferme dans ses faux-espoirs : « -Non, cria-t-elle, comme si je venais de prononcer une obscénité. Je ne bougerai pas d'ici tant que ton père ne sera pas rentré (...) Non je vais rester dans ce patio jusqu'à son retour ». ⁴¹² Lorsque Younes ose prononcer le mot « mort » elle le saisit par la gorge et heurta son crâne contre le mur comme s'il venait de commettre une profanation.

« Pauvre fou ! Comment oses-tu ?.... Batoul la voyante est catégorique. Elle l'a lu plusieurs fois et dans les signes de ma main (...) Ton père est sain et sauf. Il est en train de faire fortune et il va nous revenir riche. Nous aurons une belle maison avec un joli perron ». ⁴¹³

Arraché à sa mère dès ses neuf ans, Younes est très attaché à elle et vit mal cette séparation :

« Je n'étais pas resté longtemps avec ma mère. Ou peut-être une éternité. Je ne me rappelle pas. Le temps ne comptait pas ; il y avait quelque chose d'autre, plus dense et essentielle. Comme au parloir des prisons, ce qui importe, c'est ce que l'on retient de l'instant partagé avec l'être qui nous manque (...) c'était elle qui m'avait rappelé(...) qu'il me fallait partir ; et l'éternité avait rompu comme s'éclipsent les lampes quand on appuie sur le commutateur, si vite que j'en fus pris de court ». ⁴¹⁴

Toutefois, cet attachement est moins ressenti dans le film : le garçonnet pris en plan épaule semble comme anesthésié ou insensible aux propos de sa mère malgré la musique mélancolique qui accompagne la séquence le jeu du petit acteur demeure passif face à la situation. « *Il faut que tu rentres chez ton oncle (...) Cours et ne te retourne pas* » ⁴¹⁵, crie la mère souffrante qui tente de refouler ses larmes et sa peine. Lorsqu'il s'en va ses pleurs explosent et s'entremêlent avec le coup de tonnerre et une musique maussade. On retrouve presque la même musique chaque fois qu'il est question de mettre en scène les personnages de Jenane Jato. Cette musique mélancolique est toujours associée à la misère, à la séparation et aux malheurs, alors que les séquences qui se déroulent à la maison de Mahi sont accompagnées du joyeux son du piano. C'est ce qu'on appelle au

⁴¹² Yasmina Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 175.

⁴¹³ Ibid. p. 176.

⁴¹⁴ Ibid. pp. 110, 111.

⁴¹⁵ Arcady, Alexandre. (2012). *Op. cit.*, Film.

cinéma : l'orientation affective « *fonction modifiante* », par laquelle la musique oriente notre « avis » sur la scène qui se déroule ». ⁴¹⁶La question affective de la musique nécessite la prise en compte de certains nombre de paramètres et d'y consacrer exclusivement des outils adaptés à l'approche telle qu'une analyse psychanalyse et de psychologie cognitive, il faut savoir que le film est composé d'une playlist de vingt-trois pistes chacune renvoie à un thème et retentit pour rappeler le spectateur d'un fait et ainsi ancrer son émotion.

Dans la version filmique, la mère de Younes ainsi que sa petite sœur Zahra décèdent le 03 juillet 1940, lors de l'agression britannique sur la base navale de Mers El Kebir, plus de mille marins français tués lors de ces raids qui ont causé des dommages considérables à la flotte française. Dans le texte initial, c'est plutôt le cousin de Germaine l'épouse de Mahi qui a été parmi les victimes de cette attaque. La mère de Younes et sa fille n'ont pas eu le même sort tragique que dans le film. Yasmina Khadra a laissé leur fin floue : « *Je n'ai jamais revu ma mère ni ma sœur. J'ignore ce qu'elles sont devenues, si elles sont de ce monde ou si elles ne sont plus que poussière parmi la poussière* ». ⁴¹⁷ Vers la fin du roman et pour se consoler, Younes va à la recherche de sa mère, une tentative désespérée de renouer avec un espace maternel et de trouver des traces de son passé.

⁴¹⁶ Carrol, Noel. (1996). *Theorizing the Moving Image*. New York (Etats-Unis) : Cambridge University Press. pp. 140-142.

⁴¹⁷ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 206.

II.2.6. Mémoire des pieds-noirs :

« *Ce que le jour doit la nuit* histoire d'une réconciliation », ainsi nous avons intitulé notre premier chapitre de la deuxième partie. Dans le point ci-dessous dédié à la mémoire des pieds-noirs en Algérie, se justifie le choix de ce titre.

Du roman au film, Yasmina Khadra a fait entendre la voix des pieds-noirs d'ailleurs Arcady, étant lui-même enfant pied-noir, et touché par ce traitement de cette question, a eu l'idée de l'adaptation. Mais bien avant la question de la mémoire, il y avait la vie en société, l'amour et les amitiés. Cette dernière demeure l'une des thématiques phares qui retentit dans la fiction. « *On nous appelait les doigts de la fourche. Nous étions inséparables* »⁴¹⁸, ainsi commence le neuvième chapitre du roman qui décrit la relation d'amitié nouée entre Younes, Jean-Christophe, Fabrice Scarmoni et Simon Benyamin. Suite à une bagarre dans la cour de l'école, les quatre amis se sont conciliés et depuis ils erraient ensemble et effectuaient de longues balades en vélo et en été, ils allaient tous ensemble à la plage. Malgré leurs différentes origines et leurs statuts sociaux ils étaient « *Soudés comme les doigts de la fourche* »⁴¹⁹, d'ailleurs Younes fut l'unique enfant d'origine arabe bien intégré dans un village colonial. « *Les loques enturbannés(...) n'osaient même pas s'approcher de la périphérie d'un Rio jalousement colonial où seul mon oncle- que beaucoup prenaient pour un Turc de Tlemcen- avait réussi, à la faveur d'on ne sait quelle mégarde, à se greffer* »⁴²⁰. Des années plus tard, Younes devient pharmacien et tient l'officine de son oncle. Le film a beaucoup mis l'accent sur cette dernière et a exploité tous les moyens possibles pour mettre en lumière cette population qui vit en harmonie avec les autochtones, mais pas tous, ceux bien intégrés et ayant le privilège de faire des études supérieurs. Plusieurs séquences nous montrent Younes habitué au mode de vie des colons toujours présent dans leurs fêtes, dans les soirées cinéma, invité à l'ouverture du San Francisco et à toutes les sorties à la plage. Les décors bien reconstitués, la place du village, la villa des Rucillio et de Madame Cazenave rappellent la splendeur des villages coloniaux et transposent fidèlement la description du texte initial.

⁴¹⁸ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 177.

⁴¹⁹ Ibid. p.286.

⁴²⁰ Ibid. pp.161, 162.

Sur le plan physique, le traitement des personnages dans le film ne correspond pas parfaitement à celui du roman. Les portraits physiques des acteurs ne transposent pas fidèlement ceux des personnages tels que décrits par Khadra. L'ami Jean-Christophe dans le roman est un géant « *blond comme une botte de foin* »⁴²¹ tandis que dans le film, il est interprété par l'acteur brun Olivier Barthelemy. Le rôle d'Emilie est interprété par Nora Arnezeder une jeune actrice blonde, dans le roman elle est brune « *ses cheveux noirs, ses yeux noirs perpétuaient le deuil qu'une année entière n'avait pas atténué d'un cran* »⁴²², ce qui confirme l'hypothèse des différentes interprétations que peut avoir un roman à cause du geste d'appropriation du réalisateur.

Le choix de mettre l'accent sur certains thèmes et de laisser d'autres revient à l'interprétation du réalisateur qui peut être parfois conforme à certaines idéologies. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la guerre est décrite du point de vue des pieds-noirs, le film a adopté la même perspective, il a transcrit les sentiments de rancœur et d'injustice ressentis par les français d'Algérie à travers la séquence de l'incendie du Snack d'André, celle de l'assassinat de Simon et celle du départ d'Emilie et du camion qui évacuait les lieux. Le roman quant à lui, livre plus de détails et de descriptions aux lecteurs, on y trouve plusieurs gradations pour amplifier encore plus, le drame. « *Les gens courraient d'un endroit à un autre, perdus, les yeux révulsés, semblables à des aveugles lâchés dans la nature, abandonnés par leurs saints et leurs anges gardiens. La démence, la peur, le chagrin, le naufrage, la tragédie n'avaient plus qu'un seul visage : le leur* »⁴²³. Ils étaient incapables d'accepter et de se résoudre à l'idée que leurs tentatives de rester en cette terre étaient un véritable échec.

«Ils refusaient de voir sur le bas-côté des réalités sentencieuses, des lendemains sans appel (...) en oubliant que le compte au rebours avait commencé et qu'il n'y avait plus rien à rattraper, car il fallait être aveugle pour continuer d'avancer dans la nuit de toutes les utopies, de guetter une aube qui s'était déjà levée sur une autre ère et qu'ils s'obstinaient de à attendre là où elle ne figurait plus »⁴²⁴.

⁴²¹ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.177.

⁴²² Ibid. p.410.

⁴²³ Ibid. p.456.

⁴²⁴ Ibid. p.449.

Mais rapidement, l'Algérie française a rendu l'âme laissant derrière elle des millions de Français d'Algérie qui, forcés à tout abandonner, s'apprêtaient à quitter le pays dans une anarchie indescriptible. L'extrait suivant le prouve éloquemment : « *la saison de la valise ou le cercueil était ouverte* ». ⁴²⁵

« À Rio Salado, les volets battaient de l'aile ; les fenêtres étaient écartées sur des maisons vides (...) les Ravirez couraient dans tous les sens, leurs valises sur les épaules. Sur la place de la mairie, des familles réclamaient des autocars, leurs bagages éparpillés sur le sol. Le maire s'escrimait à les calmer, en vain. Pépé Rucillio, de son côté, les sommait de retourner dans leurs maisons et d'attendre que les choses se tassent « *Nous sommes chez nous, ici Nous n'irons nulle part.* » Personne ne l'écoutait ». ⁴²⁶

Mais pourquoi dire que c'est l'histoire d'une réconciliation ? Est-ce qu'elle a été maintenue dans le film ?

Dans le dernier chapitre du roman intitulé *Aix-En-Provence (aujourd'hui)*, nous remarquons la présence de tout un vocabulaire afférent à la réconciliation et au pardon. « *Les gens sensés finissent obligatoirement par se réconcilier* » ⁴²⁷. Emilie avant de quitter le monde écrit à Jonas, et lui confie ses regrets. Elle finit sa lettre d'adieu par le pardon : « *Pardonne-moi comme je t'ai pardonné* » ⁴²⁸. Mais bien avant ce dernier chapitre, le texte nous précise la position du narrateur vis-à-vis le départ en catastrophe de la communauté européenne d'Algérie. *Les bannis(...)* *les expatriés* ⁴²⁹ *les exilés* ⁴³⁰, ainsi ils ont été décrit dans le roman comme pour compatir à leur douleur et les aider à cicatriser la blessure de leur départ « précipité ».

Aix-En-Provence (aujourd'hui) c'est aussi le moment des retrouvailles. Plusieurs décennies après le départ, Younes rejoint l'autre rive invité par Michel le fils d'Emilie. Il va se recueillir sur sa tombe où il va être accueilli par les propos désagréables de Krimeo. « *S'il te plaît...Je suis venu me recueillir sur une tombe, et non remuer les charniers* » ⁴³¹, lui répond Younes. Puis il va chez Michel où il rencontre Gustave et Bruno d'anciens voisins et camarades de classe de Rio, il rencontre aussi

⁴²⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 455.

⁴²⁶ Ibid. pp.456, 457.

⁴²⁷ Ibid. p. 492.

⁴²⁸ Ibid. p. 510.

⁴²⁹ Ibid. p. 465.

⁴³⁰ Ibid. p. 455.

⁴³¹ Ibid. p. 490.

André et Fabrice. Ils font sortir les vieilles anecdotes et expriment un à un leur nostalgie ou *nostalgérie*⁴³² et leur amour du bled. Ils évoquent des souvenirs, ressuscitent les morts et demandent après leurs vivants.

Dans le film, Younes décline l'invitation et préfère aller directement se recueillir sur la tombe d'Emilie. Toute cette rencontre avec les amis est totalement absente, remplacée par la dernière séquence où l'on voit Jean-Christophe qui arrive au cimetière : « *l'arabe, il est en France et il ne vient pas voir les amis* », à ces mots Younes se lève hébété l'effet de ralenti donné par la caméra accentue la surprise à l'écran. Puis, avec une musique de fond mélancolique, Christophe demande à Younes : « *Parle-moi de Rio Salado ils m'ont pardonné là-bas ?* »⁴³³. Cette phrase vient confirmer le message de réconciliation véhiculé par le texte. La phrase suivante témoigne elle aussi de l'attachement : « *Amis pour toujours* »⁴³⁴, elle porte un message d'espoir et d'esprits apaisés.

Mais une réplique a retenu notre attention. Tandis que dans le roman, Jean-Christophe promet à Younes d'aller le voir à Rio : « *Je viendrai c'est promis* »⁴³⁵, dans le film, il refuse catégoriquement le retour en Algérie : « *L'Algérie me colle à la peau mais je préfère la garder comme elle était, j'y retournerai plus jamais* ».

Malgré la volonté d'adapter un roman et de respecter ses perspectives, le réalisateur ne peut pas présenter en deux heures et objectivement tous les aspects de celui-ci. « *Même si la plupart des longs métrages sont appelés à rencontrer de vastes auditoires, les sociétés imaginaires que l'on peut y observer résultent du point de vue subjectif d'un ou de quelques créateurs (réalisateurs, scénaristes, producteurs et autres collaborateurs)* »⁴³⁶. Il s'agit donc d'un processus délibéré par le réalisateur qui recrée dans son œuvre l'histoire telle qu'il l'a perçue. Arcady a peut-être rencontré des français d'Algérie qui selon eux, la blessure demeure très profonde pour une cicatrisation, et qui refusent d'y retourner, un oubli légitime et indispensable car il permet aux peuples de mettre à termes leur souffrances, de tourner la page d'un

⁴³² Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 499.

⁴³³ Arcady, Alexandre. (2012). *Ce que le jour doit à la nuit [film]*. 2012. Alexandre Arcady et Inigo Lezzi.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.516.

⁴³⁶ Laberge, Yves. (1996). *La portée idéologique du cinéma*. Communication. Information Médias Théories. N° 17-1. pp. 184-224. p.220.

passé douloureux et de continuer à vivre. Jean-Christophe du film serait peut-être le porte-parole de cette catégorie des Français d'Algérie.

C'est avec ce critère de la mémoire des pieds noirs et de la nostalgie décrite dans le film que le réalisateur Arcady a parvenu à plaire au public et que le roman porteur d'un message de réconciliation a eu une forte résonance auprès des lecteurs algériens et notamment français.

II.3. Chapitre 3 : Histoire de la colonisation en Algérie du littéraire au filmique

II.3.1. La mémoire littéraire du passé coloniale algérien (*Ce que le jour doit à la nuit/L'Opium et le bâton*) :

La réécriture de l'Histoire et le témoignage dans la littérature algérienne du passé et d'aujourd'hui, on ne peut l'aborder sans poser la question de la langue d'écriture. « *Nous (c'est-à-dire les écrivains algériens qui écrivent en français), nous sommes des orphelins non seulement sevrés du bon lait de notre mère, mais encore condamnés à têter l'aigre lait de notre marâtre* »⁴³⁷.

L'usage de la langue française pour une littérature algérienne n'est pas un choix, il est lié en priorité à la stratégie de l'assimilation. « *La littérature de langue française est le résultat de l'Histoire et (...) L'utilisation du français, par l'écrivain algérien n'est pas l'expression d'une liberté individuelle, mais le produit d'un « accident » historique* »⁴³⁸. Le processus colonialiste visait le démantèlement des institutions locales, l'interdiction de l'apprentissage de la langue arabe et la déculturation de la population qui sombrait dans l'ignorance et l'illettrisme.

« À partir de 1881, la politique scolaire coloniale, à laquelle le nom de Jules Ferry reste attaché, va être le cheval de bataille dans le processus colonialiste. Jonnart le gouverneur d'Algérie déclarait le 1 juin 1910 au conseil supérieur : « école primaire qui est en France la pierre angulaire la République, est en Algérie le fondement de la République, le fondement de notre domination »⁴³⁹.

Démarche stratégiquement pensée par l'entreprise coloniale, en effet, cette stratégie a contribué au refoulement de la prise de conscience nationale et a permis à la France coloniale d'asseoir sa domination. Face à ces contraintes, l'oralité était l'unique issue pour les littéraires qui exprimaient les maux de la société et luttaient contre la déculturation et le déracinement en arabe dialectal ou en berbère jusqu'à l'arrivée dans la sphère littéraire des premiers Algériens ayant fréquenté l'école française majoritairement, des fils de notables bourgeois.

⁴³⁷ Mouloud Mammeri. (1987). *Op. cit.*, p. 47.

⁴³⁸ Lanasri, Ahmed. (1986). *Conditions socio-historiques et émergence de la littérature algérienne*. Alger (Algérie) : Offices des Publications Universitaires. p. 52.

⁴³⁹ Lanasri Ahmed. (1986). *Op. cit.*, p. 18.

La littérature algérienne née dans un contexte colonial, reste profondément ancrée dans les événements historiques du pays. Pour comprendre cette omniprésence du référent dans la production littéraire en période coloniale, il faut remonter à l'histoire. Fanon a établi une théorie de la catégorisation :

Avec les premiers écrivains algériens le peuple, longtemps réduit au silence dans les écrits coloniaux avec ses différents courants (exotique, algérianiste et l'École d'Alger), a enfin acquis le statut de sujet et s'est imposé dans la sphère littéraire. Grâce à une élite algérienne formée dans les écoles françaises. Si M'hamed Ben Rahhal (1856-1928) est le premier Algérien à obtenir le baccalauréat, il est également l'auteur de la nouvelle algérienne de langue française intitulée *la Vengeance du Cheikh*⁴⁴⁰. Ces premiers écrivains fortement influencés par les auteurs coloniaux inscrivent leurs écrits dans l'imitation.

Les romans algériens qui émanent des précurseurs constituaient un véritable espace de l'affirmation de l'identité nationale. Ces écrits destinés à un lectorat métropolitain ripostent aux écrits coloniaux et mettent en exergue la notion de l'autre et de la différence. Ce sont des romans dits à thèse, ils expliquent de manière didactique des problèmes liés à la société et se caractérisent par : « *la linéarité de l'intrigue, la typologie des personnages exemplaires et symboliques, construits à partir d'une psychologie sommaire* »⁴⁴¹. L'assimilation et la déculturation demeurent les deux problèmes les plus exposés et contestés et qui menacent considérablement les valeurs identitaires du peuple : l'arabité, la berbéricité et l'islam⁴⁴². Sous le voile de la fiction, ces écrivains évoquent le choc des civilisations et les menaces potentiels que peut constituer une culture dominante. Ils trouvent dans l'écriture de témoignage qui puise dans le réel, l'unique moyen de s'affirmer en tant qu'entité culturelle différente. Issus de familles de notables, la plus part de ces écrivains (Chukri Khodja, Ould Chikh, Hadj Hamou...) selon Ahmed Lanasri évoque le phénomène colonial avec « *acceptation du fait accompli et affirmation de soi doublée*

⁴⁴⁰ Déjeux, Jean. (1982). *Situation de la littérature maghrébine de langue française*. Alger (Algérie) : OPU. p.18.

⁴⁴¹ Bonn, Charles. Khadda, Naget. Mdahri-Alaoui, Abdellah. (1996). *Littérature maghrébine d'expression française*. Coordination Internationale des Chercheurs sur La Littérature maghrébine. Paris (France) : EDICEF. p. 6.

⁴⁴² Lanasri, Ahmed. (1986). *Op. cit.*, aborde la détermination des écrivains qui s'attachent à défendre la culture de l'espace d'origine « *la thématique des romans algériens reste centrée sur les problèmes par le contact de civilisations. Chukri Khodja dans « El-Euldj, captif des barbaresques », affirme l'impossibilité de la perte de son identité au profit d'une autre* ». p. 35.

d'une remise en cause du fonctionnement du système, mais non du système lui-même, en tout cas pas au niveau de l'explicite »⁴⁴³. Mais il n'en demeure pas moins que ces premiers écrits, par leur projection dans l'avenir, ont contribué dans les fondements d'un esprit indépendantiste et démantelé les clichés très répandus sur les autochtones.

La génération qui va suivre est celle de l'auteur de notre corpus Mouloud Mammeri. Naissante aux alentours des années cinquante, cette nouvelle vague d'écrits littéraires intimement liée au parcours historique du pays et au contexte colonial qui, selon Fanon, se subdivise en deux catégories : littérature de « pré-combat » dans laquelle s'inscrit Mammeri et celle du « combat » où s'inscrivent Mohamed Dib, Malek Haddad et Kateb Yacine.

Les écrivains dits de la littérature du « pré-combat » s'attachent à mettre en scène un autochtone libéré de l'image stéréotypée et s'engagent à représenter la vie quotidienne de celui-ci selon une vision interne et démythifiante.

*« Quand on écrivait dans les années cinquante (...) Il n'y a qu'à imaginer la réaction... éberluée, ravie, suffoqué, rétive... de ceux qui nous lisaient avec les yeux de leurs habitudes : Hé quoi ! Ils (cet « ils ! » rient, ils pleurent, ils aiment, ils hurlent et ils rêvent comme tout le monde...comme nous ! ce n'était pas une surprise, c'était un scandale ! »*⁴⁴⁴.

Le but assigné au roman des années cinquante est donc de dépeindre, de manière réaliste « *le terroir et la nation* »⁴⁴⁵ selon les termes de Christiane Achour. Cette écriture de témoignage vise une période déterminée de l'histoire coloniale dont la fonctionnalité est d'être descriptive et informative et qui aide à comprendre un peuple marginalisé. Dans les écrits littéraires des Européens d'Algérie de l'époque, « *un Algérien n'avait, si j'ose dire, pas une existence pleine* »⁴⁴⁶, c'était un modèle vaguement fantasmatique occupant quelques fonctions réduites : la vigne, le parquet, le régiment de Tirailleurs ».

⁴⁴³ Lanasri, Ahmed. (1990). La littérature algérienne de l'entre-deux-guerres : genèse et fonctionnement. *Itinéraires et contacts de cultures*. Paris (France) : Le Harmattan et Université Paris 13, n° 10. Consulté le 25/06/2020 sur : <http://www.limag.com/Textes/Iti10/Ahmed%20LANASRI.htm> [consulté le 06/04/2020].

⁴⁴⁴ Mouloud Mammeri. (1987). *Op. cit.*, pp. 20. 21.

⁴⁴⁵ Chaullet-Achour, Christiane. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Alger (Algérie) : Enap - Bordas, Francophonie. p. 45.

⁴⁴⁶ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 20.

Mais certains sociologues comme Khatibi Abdelkébir accusent ces descriptions des modes de vies qui calquent le quotidien du peuple et le folklorisent, ils les inscrivent dans le sillage du courant exotique. « *Le roman ethnographique et folklorique au Maghreb n'est pas un fait isolé, il est la continuation d'une tradition française en Afrique et qui fournit une littérature fort nombreuse* »⁴⁴⁷. Cette écriture du quotidien demeure un témoignage non négligeable de la prise de conscience d'une nation, un outil de dénonciation qui défend implicitement ou explicitement les sociétés traditionnelles qui, en proie à l'irruption d'une culture occidentale dominante, s'éveillent. « *Ces aspects « exotiques » et « folkloriques » sont déniés ou relativisés et remis en cause pour mettre en avant les malheurs subis par les populations sous la colonisation. Son contenu national patriotique prime dans les analyses* »⁴⁴⁸. Après la génération des auteurs reconnus comme les classiques, « *dans la décennie qui suit 1954, le rapport à la langue française évolue (...) l'instrument linguistique est de mieux en mieux maîtrisé, les recherches esthétiques se font plus sensibles et le texte devient œuvre de création et non plus simple témoignage* »⁴⁴⁹. Le texte est toujours porteur d'un message de résistance et de dénonciation, il éveille les consciences et lève le voile sur une communauté mise à l'écart avec une littéarité plus recherchée et des codes d'écriture qui se remanient et s'affinent.

Au lendemain de l'indépendance, l'écriture longtemps mise au service de la cause nationale prend un autre tournant et l'écrivain tenu par un devoir de mémoire au côté du peuple se libère et adopte d'autres stratégies d'écriture. Cette dernière s'ouvre à des recherches linguistiques et son souci majeur demeure l'esthétique.

« La culture institutionnalisée s'inscrit par une stratégie habile de manipulation des discours, comme matrice originelle exclusive et fermée à tout ce qui prétend la contester. Face aux idéologies réductrices et récupératrices, la modernité du texte maghrébin consiste d'abord à prendre une position d'autoréflexion et d'auto-compréhension, ouverte à l'ébauche d'un nouveau « je » qui parle en son nom propre et non plus au nom de la communauté dont il ne serait que le porte-parole

⁴⁴⁷ Khatibi, Abdelkébir. (1968). *Le roman maghrébin*. Paris (France) : Maspéro. p. 28.

⁴⁴⁸ Bendjelid Faouzia. (2012). *Le roman algérien de langue française*. Alger (Algérie) : Chihab Edition. p. 60.

⁴⁴⁹ Chaulet-Achour, Christiane. (2006, 18, Novembre). *Littérature de langue française au Maghreb*, médiathèque de Perpignan.

comme c'était le cas dans les œuvres réalistes de la révolution »⁴⁵⁰.

Du roman à thèse éminemment réaliste qui transpose le quotidien, les écrivains passent à la quête de l'innovation des procédés pour contribuer à l'édification d'une nouvelle société décolonisée tout en échappant aux contraintes émanant des autorités. Une écriture fragmentaire et des structures narratives traditionnelles éclatées voient le jour avec un recours à l'allégorie à la polyphonie, à l'ironie et à l'humour. Une véritable aventure d'écriture qui tend à la modernité, remet en cause le discours traditionnel univoque et monologique. C'est Kateb Yacine qui en 1956, prônait cette subversion formelle, suivit de Mohamed Dib (*Qui se souvient de la mer* 1962, *La danse du roi* 1968, *Dieu en Barbarie* (1970), de Boujedra ; *La Répudiation, Topographie idéale pour une agression caractérisée*, de Mourad Bourboune *Le Muezzin* de Rachid Mimouni ; *Le fleuve détourné, Tombeza...*

Le cheminement de notre idée nous conduit inévitablement à nous arrêter sur une période très importante qui a marqué la littérature algérienne, la décennie 1990 en Algérie. Cette période est connue par l'horreur terroriste et fait naître une littérature de l'urgence, urgence de prendre la plume et de témoigner. La terreur du quotidien et le référent historique immédiat s'insinuent dans le roman et deviennent le premier motif d'écriture.

Après des écrits de l'urgence et du témoignage sur les massacres qui ont secoué le pays durant la décennie écoulée, l'écriture ancrée dans la société connaît une relance de la quête de l'esthétique dans les années 2000. Les fictions se conçoivent selon une esthétique de la modernité universelle qui heurte les habitudes du lecteur. En effet, les nouvelles techniques narratives font éclater les genres et déconstruisent les fictions mais l'histoire ne s'estompe pas. Enracinée dans le contexte Socio-historique, cette écriture continue de se préoccuper de l'évènement et de la référentialité historique, elle s'adapte donc à l'intertextualité l'un des procédés qui ouvre le texte à d'autres champs littéraires et ainsi à une écriture hybride qui rejoint les nouvelles tendances universelles.

⁴⁵⁰ Chikhi, Beida. (1996). *Maghreb en texte, Ecriture, histoire, savoir et symbolique*. Paris (France) : Le Harmattan. p. 41.

L'infiltration de la fiction par la matière historique est une caractéristique du roman « *L'écriture demeure rétrospective, à la recherche du passé, de la mémoire collective et la restitution ou réappropriation de l'Histoire* »⁴⁵¹. Notons ici *Ce que le jour doit à la nuit* qui fait partie de ces fictions de l'après-urgence, qui s'alimentent de l'Histoire coloniale pour exister et qui nous fait remonter aux temps de l'Algérie coloniale.

*« L'écriture puise dans les profondeurs lointaines de l'héritage culturel collectif de l'Algérie à travers la réécriture et la relecture des mythes, contes et légendes ; une véritable mise en valeur d'un espace relatif à la parole des anciens et à la textualisation de l'Histoire »*⁴⁵²

Les textes romanesques deviennent une mosaïque riche et variée d'allusions, de références et d'extraits provenant de différents champs littéraires, différentes disciplines et époques et qui témoignent d'un épisode de l'Histoire mais aussi des savoirs livresques de leurs auteurs.

*« Jamais littérature n'aura jamais été aussi fortement impulsée par le désir de l'identité. L'étrangeté des textes maghrébins est d'abord lisible dans la quête d'une autorité lointaine, irrattrapable autrement que par une écriture de l'imaginaire, du délire et du fantasme ; s'imaginer, c'est s'originer. L'imagination assure une fonction de suppléance des traces disparues de l'Histoire et de la culture ».*⁴⁵³

Comme notre corpus d'étude est constitué de deux romans d'époques différentes mais qui se rejoignent sur des points communs, il était impossible de passer sous silence les conditions de la naissance du roman algérien de langue française et de son évolution. Cette analyse diachronique et synchronique nous a permis de remonter à l'histoire afin de situer les deux romans *L'Opium et le bâton* et *Ce que le jour doit à la nuit* et de justifier par la suite les ressemblances et dissemblances entre eux.

Il est important de signaler que la démarche des auteurs dans la description des faits ne peut qu'être différente à cause de l'ensemble des circonstances dans lesquels ces œuvres ont été écrites et réalisées.

⁴⁵¹ Bendjelid, Faouzia. (2012). *Op. cit.*, p. 84.

⁴⁵² Ibid. p. 84.

⁴⁵³ Chikhi, Beida. (1996). *Op. cit.*, p. 41.

L'intérêt de Mammeri était de porter un témoignage sur son vécu, une période cruciale dans l'histoire de l'Algérie. « *En ce sens l'œuvre de Mammeri relève bien de la chronique ; c'est le récit du cœur, à l'écoute d'un peuple : on ne triche pas, on dit ce que l'on voit, le beau, le laid, le sublime, l'insignifiant* »⁴⁵⁴. En étant un intellectuel algérien, il était concerné par ces événements et presque obligé de faire connaître l'histoire de la lutte armée pour contribuer d'une manière ou d'une autre dans cette guerre, avec une langue perçue à l'époque comme « butin de guerre ».

«Je suis né Algérien, c'est-à-dire dans un pays colonisé depuis près d'un siècle et à un moment où le système semblait installé pour longtemps : la France sortait victorieuse d'une guerre longue. Quand l'Algérie a recouvré son indépendance, j'avais quarante-quatre ans. Quoique je fasse et quoi que je veuille, tout ce que je dirais ne pouvait s'inscrire que dans ce cadre »⁴⁵⁵.

Les actions qui se déroulent dans le roman sont vues du côté des algériens uniquement. Il nous dépeint la position d'une communauté vis-à-vis de la colonisation et de la révolution. Tandis que pour Yasmina Khadra, l'objectif était de raconter l'histoire sous un autre angle et faisant intégrer l'autre communauté celle des pieds noirs dans son récit. Il raconte leur départ, évoque les relations qui se tissaient entre les deux populations, l'amitié entre un arabe et des européens, le mariage mixte de Mahieddine et Germaine et l'amour de Younes pour Emilie qui demeure le noyau de l'histoire. Alors que dans *L'Opium et le bâton*, les relations entre les deux populations sont majoritairement militaires dominant /dominé, seuls les personnages de Claude et du soldat français qui déserte sortent de cette catégorie de rapport dominé/dominant.

Toujours engagé dans une écriture de contestation, même lorsqu'il se dirige vers le théâtre la thématique de Mammeri demeure la même. Dans sa première pièce théâtrale le Foen, le prétexte était la bataille d'Alger dans la guerre de libération. La deuxième pièce s'inscrit dans la même thématique avec un changement de contexte et de décors, cette fois il s'agit de porter la voix du peuple mexicain avant la colonisation espagnole. Ces deux œuvres théâtrales tout comme

⁴⁵⁴ Textes présentés par L. El Hassar- Zéghari D. Louanchi. (1982). Mouloud Mammeri S.N.E.D Alger Coll Classiques du monde dir Houria Kadra Hadjadji. pp 4, 5.

⁴⁵⁵ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, pp. 25.26.

L'Opium et le bâton s'articulent autour de la culture menacée du dominé et autour de la lutte des hommes pour un droit humain qui est la liberté.

« *Quel que soit le point de la course où le terme m'atteindra, je partirai avec la certitude chevillée que quel que soit les obstacles que l'histoire lui apportera c'est dans le sens de sa liberté que mon peuple et à travers lui les autres ira. L'ignorance, les préjugés, l'inculture peuvent un instant entraver ce libre mouvement mais il est sûr que le jour inévitablement viendra où l'on distinguera la vérité de ces faux-semblants* »⁴⁵⁶.

La situation socio-politique de l'époque dans laquelle l'œuvre a été écrite et/ou réalisée est déterminante, elle permet de trouver les raisons qui ont été à l'origine de la création de cette œuvre. « *C'était les autres qui nous jugeaient alors qu'on était le sujet et la matière. Pour les autres notre présence était transitoire, ludique, secondaire et exotique. On n'a jamais été les véritables sujets des problèmes posés* ». Le contexte socio-politique est dans ce cas d'une grande importance, et fait que l'auteur change obligatoirement de perspective.

En comparaison avec *L'Opium et le bâton*, dans *Ce que le jour doit à la nuit* l'écrivain présente un tableau idyllique de la vie en Algérie notamment lorsqu'il s'agit du film. Malgré les scènes d'exploitation de Jelloul, la misère de Jenane Jato, la délimitation de l'espace et la liberté surveillée de Younes dans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Opium et le bâton* demeure plus ancré dans la réalité avec la déculturation forcenée, la misère, les injustices vécues au quotidien.

Si les trois romans de Mammeri constituent exclusivement une peinture de la société algérienne, pour Khadra cette société n'a pas été l'unique source vivante de réflexion. Son œuvre est plus riche en matière de diversité thématique et des contextes dans lesquels ils situent ses fictions. Il faut rappeler que le parcours de l'écriture de Khadra est assez long avec plus de trente romans à son nom. Auteur prolifique, il a écrit sept romans signés Mohamed Mouleshoul son vrai nom, avant d'entamer une série de romans policiers *Le dingue du bistouri*, *Double blanc*, *Morituri* et *l'Automne des chimères*. Avec *À quoi rêvent les loups* et *Les agneaux du seigneur*, il raconte une période tragique et douloureuse d'un pays meurtri. Le premier se passe dans un douar en milieu rural, le deuxième en milieu urbain. Ensuite, Khadra s'est dirigé vers une écriture introspective *L'écrivain*, *l'imposture*

⁴⁵⁶ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p. 59.

des mots, Cousine K, les trois s'inscrivent dans le genre autobiographique. Dans *Les hirondelles de Kaboul, l'Attentat, les Sirènes de Bagdad*, l'auteur revient sur les tragédies mais cette fois des tragédies mondiales, ces écrits abordent « *l'absurdité et le déni de l'humain au niveau international* »⁴⁵⁷. Avec *Ce que le jour doit à la nuit*, il revient à la représentation de la société algérienne durant la colonisation.

De ce bref aperçu de l'œuvre de Khadra, on constate cette diversité thématique et notamment une évolution de l'écriture qui part des polars, passe par des autobiographies et devient une écriture des romans classiques. L'écriture de Yasmina Khadra rejoint celle de Mammeri dans la représentation de la société. Le premier s'attaque à la représentation de l'actualité telle la terreur du terrorisme et Mammeri s'engage à représenter la situation coloniale et à faire triompher une cause, les deux romans sont ancrés dans l'Histoire.

Même si le roman est par définition une fiction « *L'œuvre n'a de sens que dans son rapport à l'histoire. Elle est le fruit d'une période précise. Elle entretient avec l'histoire une relation nécessaire et réciproque* »⁴⁵⁸. On ne peut pas soustraire une œuvre de ses conditions sociales de production et tourner le dos à la vérité.

L'histoire telle qu'écrite dans le roman est un produit pensé et reconstruit à partir des données documentaires et de l'imaginaire d'un auteur. Tout comme les autres supports assurant la pérennité de l'histoire : chroniques, reportages, écrits historiques etc., le roman contribue à la transmission d'un héritage historique, lors d'une interview Yasmina Khadra évoque *le devoir de mémoire* : « *Contribuer à l'écriture de son histoire c'est jalonner son avenir de repères salutaires. Par ailleurs, l'Algérie n'est pas encore dite, nous avons besoin de milliers d'écrivains pour espérer cerner notre vérité et concevoir notre salut* »⁴⁵⁹.

Les romanciers ne cherchent pas une conformité de leurs écrits à la réalité de la société et de l'évènement, ils s'ingénient à créer et à mettre les mirages de la

⁴⁵⁷ Benchehida, Mansour. (2011). *La représentation sociale dans la littérature algérienne cas de Rachid Mimouni et Yasmina Khadra*. [Thèse de doctorat]. Université de Mostaganem (Algérie). p.176.

⁴⁵⁸ Bouzar, Wadi. (2006). *Roman et connaissance sociale*. Alger (Algérie) : Office des publications universitaires. p.134.

⁴⁵⁹ Yasmina, Khadra. Entretien avec Benachour Bouziane. (2004, 18mai). Yasmina Khadra : « Je n'appartiens à aucun cercle fermé ». *Elwatan*. Consulté le 01/09/2020 sur : <http://www.algerie-dz.com/article676.html>

fiction au service de la réalité vécue contrairement aux historiens où le talent de raconter est secondaire par rapport au fait relaté.

« Il y a plusieurs niveaux de vérités, et l'art consiste justement à percer à travers la couche la plus superficielle pour arriver à une vérité plus profonde. La mesure de la plongée est probablement fonction du talent, ou à plus forte raison du génie, mais courte ou abyssale, la plongée est inévitable »⁴⁶⁰.

L'Opium et le bâton et *Ce que le jour doit à la nuit* sont deux œuvres représentatives de l'histoire, un espace de réécriture où ces deux écrivains ont exercé leur liberté de repenser l'histoire et de réinterpréter des souvenirs voire des données objectives en ayant recours à la magie de la fiction. « L'écriture est acte de solidarité historique »⁴⁶¹, l'œuvre écrite est donc le résultat du rapport entre l'auteur et sa société, elle se trouve inévitablement affectée et influencée par les grands tournants de l'Histoire. « Le roman et l'histoire ont ceci de commun qu'elles agencent les événements de manière à en donner une représentation ; elles diffèrent dans leur intention et dans leur manière ».⁴⁶²

Donc, les romans ne sont nullement une copie plate de l'histoire ou de la réalité, c'est pourquoi les deux œuvres constituant notre corpus se diffèrent malgré le fait de revenir sur le même événement historique.

La différence des représentations est issue également de l'évolution historique du roman maghrébin ce qui a fait de *L'Opium et le bâton* un roman de témoignage et de celui de Khadra un roman de *réconciliation*⁴⁶³. Malgré les différentes périodes dans lesquelles les deux romans s'inscrivent, un fonctionnement communicationnel caractérise leur relation. En effet, ils se rejoignent dans plusieurs points et notamment dans de nombreux extraits qui, lors de notre analyse, ont retenu notre attention.

⁴⁶⁰ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op.*, cit. pp. 37, 38.

⁴⁶¹ Barthes, Roland. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris (France) : Edition du Seuil. p.18.

⁴⁶² Le romanesque légitimé par l'histoire. *Romanesque et histoire*, sous la direction de Christophe Reffait, Amiens, 2008, Encrage Université, « Romanesques ».

⁴⁶³ Alexandre Arcady Yasmina Khadra entretien croisé. Consulté le 10/11/2020 sur : <https://medias.unifrance.org/medias/161/58/80545/presse/ce-que-le-jour-doit-a-la-nuit-dossier-de-presse-francais.pdf>

<i>L'Opium et le bâton</i>	<i>Ce que le jour doit à la nuit</i>
<ul style="list-style-type: none"> • « Ramdane dit : « Tu te bouches les oreilles pour ne pas entendre, tu fermes les yeux pour ne pas voir, et, parce que tu ne vois, tu n'entends riens, tu crois qu'il ne se passe rien non plus ? Oui...seulement quand l'autruche cache sa petite tête dans le sable, elle oublie qu'elle montre toujours son gros cul »⁴⁶⁴. • « Pourtant ce qui se passe dans ce pays depuis trois ans aurait dû te guérir de la comédie. Il y a tant de sang, tant de souffrance, tant de morts. Mais non le sang tu crois que c'est de la teinture ; les morts étalés par dizaines dans ton journal chaque matin tu attends qu'ils se lèvent après la représentation, et pour un peu tu irais les féliciter après la pièce dans les coulisses... Cabotin ! ... Tu es un cabotin !... »⁴⁶⁵. • « Bachir pensa : si je mets le doigt dans la machine (guerre), je n'aurai plus un moment à moi »⁴⁶⁶. 	<ul style="list-style-type: none"> • « Tu n'es qu'un lâche. Ce qui se passe dans nos villages bombardés au napalm, dans les prisons où l'on guillotine nos héros, dans les maquis où l'on ramasse nos morts à la petite cuillère(...) tu ne le vois pas. Quel type d'énergumène es-tu, Jonas ?(...) Je ne suis pas un lâche, Jelloul je ne suis pas sourd ni aveugle, et je ne suis pas fait de béton. Si tu veux savoir, rien sur cette terre ne m'emballe désormais »⁴⁶⁷. • « La guerre ne te concerne pas Tu continues de te la couler douce pendant que l'on se casse les dents dans les maquis...Quand vas-tu choisir ton camp ? »⁴⁶⁸. • « La révolution se porte bien (...) le peuple nous soutient, l'opinion internationale aussi. Le grand jour ne va pas tarder. Qu'attends-tu pour nous rejoindre »⁴⁶⁹.

Comme le montrent les extraits précédents, les deux personnages pivots des deux romans se trouvent des arguments inconsistants pour se mettre en marge de l'Histoire. Bachir et Younes deux personnages appartenant tous les deux au corps médical détachés de la réalité de la guerre

, ils vacillent entre la peur et le cas de conscience. Une divergence dans les convictions se fait remarquer chez Ramdane le professeur et son ami le médecin qui se heurtent. La vivacité des tensions entre Jelloul et Younes n'empêche pas ce dernier de garder son sang-froid et de sombrer de plus en plus dans le mutisme.

⁴⁶⁴ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.10.

⁴⁶⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.9.

⁴⁶⁶ Ibid. pp. 32-33.

⁴⁶⁷ Ibid. p. 431

⁴⁶⁸ Ibid. p. 423.

⁴⁶⁹ Ibid. p. 425.

Dans une séquence de *L'Opium et le bâton*, lorsqu'il entend les pleurs de son neveu affamé, Bachir propose de l'argent à sa sœur pour nourrir son enfant mais il était loin d'imaginer que cet argent ne vaut rien dans un village coupé du monde par une guerre cruelle et par une armée qui a tout rationné. Younes qui pensait avoir touché le fond de la misère à Jenane Jato, il s'aventure dans le douar de Jelloul et éberlué, il découvre la réalité de ce *territoire maudit* habité par les siens.

Certes, les deux personnages tournent leurs dos à la vérité mais au fur et à mesure du déroulement des récits, ils prennent conscience de la réalité. Entraînés malgré eux par les événements : « *Je serais contraint d'opter, tôt ou tard pour un camp. Quand bien même je refuserais de me décider, les événements finiraient par choisir pour moi* »⁴⁷⁰, déclare Younes. « *Tous les choix qu'on avait sans inconvénients éludés depuis longtemps et à vrai dire depuis toujours maintenant s'imposaient* »⁴⁷¹. Bachir et Younes se rallient aux pulsations de l'Algérie indépendante. Le premier finit par rejoindre le maquis et organise le système sanitaire de sa région : « *Au fond de lui-même, il savait bien qu'un jour cela se terminerait ainsi (...) Bachir portait en lui cette solution depuis longtemps (...) C'était la seule qui dénouât ses contradictions, accordât ses élans, réconciliât enfin sa vie avec son cœur* »⁴⁷², et Younes accepte d'approvisionner les combattants en produits pharmaceutiques. Les deux textes traduisent un aspect de la guerre et notamment de la prise de position de la classe intellectuelle de la société algérienne et du corps médical qui en dépit de leur formation dans les écoles françaises, ont servi la cause du peuple et assumé de nombreuses responsabilités politiques et médico-sanitaires.

Les deux textes romanesques ne nous livrent pas uniquement l'appréhension de la guerre ressentie chez les deux personnages principaux tiraillés entre le choix de vie ou de l'engagement. Les deux romans par leurs voix narratives, nous retracent le cheminement de la guerre d'indépendance, épisode fondateur de l'histoire algérienne, leurs auteurs insèrent dans les fictions des repères chronologiques et font un aperçu des événements majeurs qui ont marqué cette période chacun selon l'espace dans lequel il situe ses péripéties.

⁴⁷⁰ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 238.

⁴⁷¹ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.11.

⁴⁷² *Ibid.* p.47.

Les deux romans mettent en scène la soif du peuple, notamment de la classe intellectuelle à voir le jour de l'éclatement de la guerre et le jour de l'indépendance. Ramdane le professeur marxiste atteint de la tuberculose rêve de ce jour « *mais l'essentiel est que mes poumons tiennent encore un peu...juste pour que je voie le premier jour...que le premier jour de l'indépendance* »⁴⁷³, mais il ne le voit pas au même titre que Mahieddine l'oncle indépendantiste de Younes « *mon oncle était intellectuellement solidaire de la cause nationale (...) comment expliquer qu'il soit éteint cinq mois avant le brasier tant attendu* »⁴⁷⁴.

La guerre n'a pas tardé à éclater, le mouvement révolutionnaire est en marche et l'Algérie se soulève contre la puissance coloniale, le jour du déclenchement est appelé par la presse française *la Toussaint rouge* car il correspondait à la fête catholique de la Toussaint. Cette appellation est reprise dans *Ce que le jour doit à la nuit* : « *le jour de la Toussaint 1954 nous prit de court* »⁴⁷⁵, tandis que *L'Opium et le bâton* fait l'éloge de l'Armée de libération et de sa mission historique de restaurer un état algérien souverain : « *Le premier novembre 1954, l'Armée de Libération a assumé la glorieuse tâche de libérer le territoire national d'une occupation plus que centenaire* »⁴⁷⁶.

Cette action libératrice n'aurait pas eu lieu sans l'unification du peuple sous la même organisation le FLN qui était le seul et unique représentant du peuple algérien fixant les objectifs de la lutte armée. Dans notre corpus la référentialité s'infiltré dans la fiction et définit ce front : « *FLN. Front de Libération Nationale. Tout un programme. Avec ses lois, ses directives, ses appels au soulèvement général. Ses couvre-feux. Ses tribunaux (...) son armé, sa radio clandestine qui s'insurgeait tous les jours dans les maisons aux volets clos* »⁴⁷⁷. Dans le texte de Mammeri le Front est défini comme étant : « *Le parti qui a la responsabilité de mener cette guerre et de la gagner* »⁴⁷⁸.

Certes, l'armée de libération et le Front ont déclenché la guerre d'indépendance mais les complicités parmi les civils ont joué un rôle non-négligeable dans la révolution, le Front et son armée ont vite compris que la mobilisation du peuple est une donnée indispensable pour atteindre leur objectif : «

⁴⁷³ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.40.

⁴⁷⁴ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, pp.141, 366.

⁴⁷⁵ Ibid. p. 366.

⁴⁷⁶ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.172.

⁴⁷⁷ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 368.

⁴⁷⁸ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p. 174.

Jetez la révolution dans la rue et elle sera portée à bras le corps par tout un peuple », déclare Larbi Ben M'hidi⁴⁷⁹. Mammeri dans *L'Opium et le bâton* introduit la formule de Mao Tsé-toung « *L'armée doit être dans le peuple comme un poisson dans l'eau* »⁴⁸⁰. Notre corpus n'a pas manqué d'évoquer que la révolution est l'œuvre de tous les algériens, Younes dans *Ce que le jour doit à la nuit* nous raconte sa collaboration avec les combattants : « *Des mois plus tard, je découvris une lettre (...) À l'intérieur, une feuille arrachée d'un cahier d'écolier recensait une liste de médicaments. Aucune autre indication n'était portée dessus. J'achetai les médicaments en question. Laoufi passa les prendre une semaine après* »⁴⁸¹. Encore faut-il signaler que comparés à ceux de l'armée française, les moyens de la révolution étaient rudimentaires ? Le discours historique soutient : « *En 1954, c'est une organisation embryonnaire et aux moyens financiers quasiment inexistantes qui entame la lutte pour l'indépendance en Algérie* »⁴⁸². Younes continue : « *Laoufi revint cinq fois récupérer les cartons. (...) commande de matériel de soin et d'auscultation-seringues, coton, compresse...* »⁴⁸³. *L'Opium et le bâton* montre également que les gens de Tala et des villages avoisinants concertent leurs efforts et coopèrent avec l'armée de libération malgré la sinistre opération Jumelle menée par l'armée française en Grande-Kabylie qui visait le démantèlement des unités de l'ALN : « *La nuit avec les maquisards nous étions des frères, obligés seulement de pactiser avec l'ennemi pour rendre plus facile l'œuvre de l'Armée de Libération* »⁴⁸⁴. Le capitaine Marcillac explose face à son aspirant Hamlet qui prend la défense du loyalisme de Belaid : « *Ton Belaid est avec nous le jour, la nuit avec les fels (...) je me demande comment il fait pour ne pas s'y perdre* »⁴⁸⁵. Tous ces extraits des deux romans montrent bien l'aide et les efforts considérables de la population et des civils sans lesquelles l'indépendance du pays eut été impossible. Dans un autre passage tiré du texte de Mammeri, Bachir

⁴⁷⁹ Larbi Ben M'hidi (1923-1957) Figure emblématique de la guerre de Libération Nationale, membre du groupe historique du 22 et membre fondateur du FLN, il était commandant de la wilaya V (l'Oranie). En 1956, il devient membre du Conseil National de la Révolution Algérienne.

⁴⁸⁰ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.185.

⁴⁸¹ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 435.

⁴⁸² E. Colin-Janvoine & S. Derozier (Dir). (2008). *Le financement du FLN pendant la guerre d'Algérie 1954-1962* (pp. 139-144). Saint-Denis (France) : Éditions Bouchène. Consulté sur : <https://www.cairn.info/le-financement-du-fln-pendant-la-guerre-d-algerie--9782356760029-page-139.htm>

⁴⁸³ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p.436.

⁴⁸⁴ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.87.

⁴⁸⁵ Ibid. p. 238

déclare que l'armée de libération s'était constituée majoritairement des volontaires et du peuple : « *l'A.L.N est une armée de volontaires* »⁴⁸⁶.

L'image de la mère :

L'Opium et le bâton et *Ce que le jour doit à la nuit* se rejoignent également dans le traitement du personnage de la mère, qui dans ce climat dominant de guerre et d'atrocité, de misère et de colonisation se sacrifie pour ses enfants.

La mère est considérée comme co-créatrice des protagonistes par les écrivains, son image est souvent intégrée dans leurs textes car elle influence les personnages. La mère de Younes le confie à son oncle pour lui assurer un meilleur avenir, et Smina la mère de Bachir et d'Ali les confie à la révolution pour le bien de la nation et du pays. Pour rendre compte à quel point, les mères souffrent pour leurs fils, des extraits des deux romans riches en significations ont retenu notre attention, Smina dans *L'Opium et le bâton* raconte à sa fille Farroudja :

*« Mais il n'a jamais rien su faire que me faire souffrir. Enfant, déjà quand il t'était mon sein il me mordait jusqu'au sang... Tu verras quand tes enfants auront grandi, ils te prendront tous, ton lait, ta chair et ton sang.... Et quand ils t'auront tous pris, ils t'abandonneront dans un coin du chemin ou ton cœur saignera pour eux sans seulement qu'ils s'en aperçoivent »*⁴⁸⁷.

Il faut se reporter également au discours de Badra la veuve, adressé à Younes lors de son retour au patio, pour déduire que les mères ont été entassées dans un coin d'ombre, elles donnent la vie, elles accompagnent leurs enfants pendant toute leur existence, et ces derniers deviennent avec le temps, indifférents et détachés de leurs mères. Badra se plaint de cette ingratitude :

*« Assieds-toi, va, me dit-elle. Vous êtes tous les mêmes, vous, les rejetons. Vous nous tétiez jusqu'à nous assécher puis, dès que vous apprenez à tenir sur vos pattes, vous vous débinez en nous laissant sur la paille. Comme vos pères, vous vous barrez sur la pointe des pieds et vous vous fichez de ce qui va devenir de nous »*⁴⁸⁸.

Le mariage mixte dans les deux fictions :

⁴⁸⁶ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.173.

⁴⁸⁷ Ibid. p. 42.

⁴⁸⁸ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 171.

On ne peut rentrer dans le cœur des deux ouvrages sans remarquer la présence d'un autre thème fondamental commun entre les deux fictions qui mérite attention, le couple mixte et le mariage mixte. C'est pourquoi nous allons cerner l'image de l'étrangère dans les deux romans et l'image sociale de ces unions.

Dans la société coloniale, les mariages franco-algériens étaient perçus comme une menace politique, l'étranger était considéré comme un ennemi qui bouleverse l'ordre national et social établi. « *Cette prééminence de la dimension politique dans la mixophobie est une constante des discours que Français et Algériens tout au long de leur histoire commune tiennent sur le mariage mixte* »⁴⁸⁹. Le danger politique réside dans la réglementation de ces mariages, et la question cruciale était quelle loi faut-il appliquer celle du peuple conquérant ou du vaincu ? Ces mariages ont été finalement régis par la loi française conformément à la suprématie de la France pays dominant malgré les atteintes au statut de l'indigénat. La citation suivante est un exemple d'un jugement du tribunal de Brest 1949 :

*« Dans un mariage entre un Indigène musulman et une Chrétienne française, chacun des époux conserve en principe son statut personnel et (...) en cas de conflit entre les deux statuts, c'est celui de la femme qui doit l'emporter pour la raison de droit public que les lois fondamentales de la France doivent prévaloir sur les coutumes du peuple annexé »*⁴⁹⁰.

À la lecture des articles sur la question, nous constatons que les mariages légitimes étaient rares, seulement 75 mariages mixtes annuels pour toutes l'Algérie selon les estimations du Docteur Marchand portant sur la décennie (40-50)⁴⁹¹, comparés aux unions illégitimes qui étaient loin d'être exceptionnelles⁴⁹². Evidemment, la religion et la loi coranique sont également les principaux responsables de cette rareté des mariages de personnes de confessions différentes.

⁴⁸⁹ Jocelyne, Streiff-Fénart. (1990). LE "METISSAGE" FRANCO-ALGERIEN. Annuaire de l'Afrique du Nord, CNRS Editions. XXXIX, pp.343-351. Consulté sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00085403/document>

⁴⁹⁰ Jocelyne, Streiff-Fénart. (1990). *Op. cit.*, Consulté sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00085403/document>

⁴⁹¹ Marchand, Henri. (1954). *Les mariages franco-musulmans*. Alger (Algérie) : Vollot-Debacq frères.

⁴⁹² Charnay, Jean-Paul. (1965). *La vie musulmane en Algérie d'après la jurisprudence dans la première moitié du XX^e siècle*. Paris (France) : PUF.

De retour à notre corpus et dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le couple Mahieddine et Germaine est un exemple de ces unions mixtes, il tient une place prépondérante dans le récit. Leur union symbolise le parfait accord que peut avoir une Française et un Algérien bien intégrés dans la société européenne de l'Algérie coloniale. D'ailleurs la réussite de Younes son accès aux études supérieures, il les doit à son oncle pharmacien, mais cette réussite est également le fruit de cette union Mahieddine/Germaine dont Younes était un grand admirateur :

« J'adorais les voir marcher côte à côte au milieu de nulle part, si fusionnels qu'ils n'accordaient que très peu d'attention au monde alentour (...) Ils formaient le couple le plus respectable qui m'ait été donné d'admirer. Les observer tandis qu'ils se suffisaient à eux-mêmes, m'insufflait un peu leur plénitude (...) ils étaient l'amour sans concession, l'amour parfait »⁴⁹³.

Malgré la réussite du couple, et l'intégration de Younes dans la communauté européenne, ce dernier s'est retrouvé, plusieurs fois dans des situations conflictuelles liées à son déchirement identitaire, notamment en milieu scolaire. Le témoignage suivant d'une fille issue d'un mariage mixte, nous rappelle la scène d'Isabelle, évoquée précédemment, qui rejette Younes à cause de ses origines :

« Me sachant fille de Français et de Kabyle, on m'a toujours plus ou moins tenue à l'écart, considérée comme étudiante de seconde zone. Il n'est pas de petits coups d'épingles, de mesquines brimades que l'on m'ait épargnées. Jusqu'au jour de la soutenance de ma thèse (...) où une bande d'étudiants vint m'applaudir ironiquement (...) et presque créer un scandale »⁴⁹⁴.

Pour réussir sa vie de couple mixte, Mahieddine a du faire des choix car du point de vue de la religion musulmane les mariages mixtes ne sont autorisés que lorsque le conjoint se convertit. S'unir à une française c'est se séparer des siens et Mahieddine a choisi de quitter le cercle ancestral : *« Il (Issa, son frère) me méprise. Pour lui, j'ai vendu mon âme au diable. J'ai renié les miens, épousé une mécréante, bradé mes terres pour une maison de la ville »⁴⁹⁵*. Il a renoncé aux traditions et aux coutumes au prix de l'ouverture vers l'altérité et de l'amour de Germaine.

⁴⁹³ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, 309-310.

⁴⁹⁴ Marchand, Henri. (1954). *Op. cit.*,

⁴⁹⁵ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 84.

Dans le roman il y a également le couple Younes/Emilie. Younes, tenu par le serment fait à madame Cazenave, tourne le dos à l'amour de sa vie. Emilie ignore le dérapage qui s'est passé entre sa mère et son amoureux, outrée et excédée par l'inaptitude de Younes à prendre une décision, s'en prend à lui, et lui demande : « *Que me-reprochez-vous ? Est-ce à cause de la religion ? C'est parce que je suis chrétienne et vous musulman c'est ça ?* »⁴⁹⁶. À travers cette réplique, Yasmina Khadra fait allusion aux mariages mixtes contrariés, parfois, par le conflit religieux.

Si dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Mahieddine et Germaine ont réussi à s'unir malgré les contraintes de la religion, de la politique coloniale et de l'identité, dans *L'Opium et le bâton*, le couple Bachir et Claude a subi un échec. Bachir est un personnage ambivalent, dans un passage il se dit ouvert à l'altérité et critique le mariage entre membres d'un même groupe : « *Ce sont les mythes de la tribu qui veulent que l'on se marie dans son clan, par les beaux principes de la raison sereine qui devaient régir ton humanité libérée* »⁴⁹⁷. Finalement, il refuse catégoriquement l'idée d'avoir un enfant de sa compagne française.

« *Le fils d'un Algérien et d'une française c'est idiot, ça n'a pas de sens, il sera malheureux toute sa vie ; il ne sera chez lui nulle part, ni parmi les tiens, ni en Algérie. Ce sera le batard de tout le monde* »⁴⁹⁸.

Par cette réplique, il résume la situation de « *l'homme marginal* »⁴⁹⁹, ou l'enfant métisse né d'un mariage mixte qui confronte les sentiments de rejet et d'animosité dans les deux groupes sociaux de ses parents et ne pourra appartenir pleinement à aucun des deux. Pour éviter d'être le père d'un enfant métisse, il va même imaginer un scénario de meurtre : « *Sa première idée fut de lui faire autour du cou (...) un beau petit nœud des dix doigts de ses mains jointes (...) il voyait d'ici l'Echo d'Alger, (...) le lendemain matin : crime monstrueux d'un médecin nord-africain sur sa compagne* »⁵⁰⁰. L'attitude de Bachir ne peut être comprise qu'en la restituant dans un contexte colonial, même s'il est issu de l'école française et malgré ses études de médecine à Paris, Docteur Bachir reste profondément attaché à son identité kabyle

⁴⁹⁶ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 330.

⁴⁹⁷ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, pp. 16 -17.

⁴⁹⁸ Ibid.p.16.

⁴⁹⁹ Stonequist, Evertt Verner. (1961). *The marginal man*. New York (Etats-Unis) : Russel and Russel.

⁵⁰⁰ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.15.

et algérienne. Il se retire loin du monde et continue de vivre en marge de l'histoire et s'admire devant sa glace en temps de guerre : « *Il s'enveloppa dans une robe de chambre de soie japonaise(...) il se campa devant la glace de la grande armoire. Il s'aimait mieux de profil que de face : « grec, jeune grec éphèbe !* », se remet en question et éprouve le « *Besoin de retour au terroir pour « se refaire une âme complète* » (...), *d'une part, et, d'autre part, aspiration à renaître de nouveau en se libérant d'une certaine fixation égocentrique* »⁵⁰¹. Il revient à Tala et s'engage dans l'armée au prix de la vie paisible qu'il menait et de son couple.

La réussite ou l'échec d'une union franco-algérienne dans une fiction sont liés au contexte de l'époque dans laquelle la fiction a été écrite. Elizabeth Chikha, dans son essai *Jean Déjeux Image de l'étrangère, Unions mixte franco-maghrébines* se demande : « *Comment un roman algérien écrit en pleine guerre pourrait-il se terminer autrement que par la rupture même déchirante, du couple ? La réussite, symbole d'une réconciliation de deux mondes, est donc rare* »⁵⁰².

En effet, dans un roman écrit plusieurs décennies après l'indépendance le personnage de Mahieddine vit sereinement son métissage culturel, il en est fier et encourage son neveu à aimer Emilie et à l'épouser. « *Cours la rejoindre (...) qui vient à laisser filer la vraie chance de sa vie, toutes les gloires de la terre ne sauraient l'en consoler* »⁵⁰³. Tandis que dans *L'Opium et le bâton*, on trouve des traces très nettes de la résistance à ce genre d'unions, la tante de Claude prévient le mal et lui conseille : « *Ces unions avec des gens si différents de nous, ça ne donne jamais rien qui vaille* »⁵⁰⁴.

Les histoires du couple franco-algérien présentées dans les deux romans reflètent, donc, une face des relations entre la population autochtone et européenne refoulées dans l'ombre. « *L'écrivain est ainsi un visiteur des territoires perdus. Il est également un arpenteur de cette part de l'histoire que l'on veut invisible* ».⁵⁰⁵ *L'Opium et*

⁵⁰¹ Déjeux, Jean. (1989). *Image de l'étrangère. Unions mixte franco-maghrébines*. Paris (France) : La boîte à documents. pp.15-16.

⁵⁰² Chikha, Elizabeth. 1989. Jean Déjeux Image de l'étrangère. Unions mixte franco-maghrébines. *Hommes et migrations*. N.1126. P.55-57. Consulté sur : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1989_num_1126_1_5523_t1_0055_0000_14

⁵⁰³ Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 335.

⁵⁰⁴ Mammeri, Mouloud. (2015). *Op. cit.*, p.20.

⁵⁰⁵ Ali-Benali, Zineb. (2001). L'histoire tue. Le roman algérien des années 90. *Où va l'Algérie ?*, Aix-en-Provence (France) : Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman. p. 319-346.

le bâton et *Ce que le jour doit à la nuit* témoignent que le roman donne à comprendre l'histoire de manière vivante, les romanciers, chacun selon ses intentions, témoignage ou réconciliation, se chargent de rendre compte des pratiques sociales et de décrire les types humains.

II.3.1. Mémoire filmique du passé colonial algérien (*Ce que le jour doit à la nuit/ L'Opium et le bâton*) :

« Né de la guerre d'indépendances, le cinéma algérien est hanté par l'histoire ». ⁵⁰⁶

Le cinéma en Algérie est lui aussi venu dans des circonstances de violences d'où son rapport indissociable au contexte de combat et de la résistance. Les cinéastes ont contribué de manière non-négligeable à l'affirmation de l'existence réelle d'une patrie avec un front et une armée qui lutte pour sa liberté.

En réponse au travail continu de propagande effectué par la radio coloniale d'Alger France5 et aux films diffusés avant l'indépendance par la puissance coloniale et qui étaient dans le but de faire subir la population à un salutaire lavage de cerveau, les dirigeants de l'ALN, conscients de l'importance de la technologie et des images, ont mis en place une stratégie de communication qui les a beaucoup aidé à atteindre leurs objectifs.

Selon Ahmed Bedjaoui, « Une idée qui ne circule pas est une idée qui meurt » ⁵⁰⁷, les responsables de l'ALN ont misé sur la diffusion de l'information. La création du journal El Moudjahid et de la radio Sawt El Djazair (la voix de l'Algérie) le 16 décembre 1956 a renforcé le système des transmissions des informations. Après la presse écrite et la radio, ce fut donc au tour des images d'entrer en lice. Une collecte d'images a été lancée notamment par Djamel Chanderli reconnu comme fondateur du cinéma algérien au maquis.

Tout comme en littérature (écrits coloniaux), au cinéma, l'entreprise coloniale s'est beaucoup investie dans une production massive des films de propagande, leur but était de montrer le rôle et les bienfaits de la France dans ce pays, dans les domaines culturels, sociaux et économiques. À cela, s'ajoutent les bandes diffusées à caractères ethnographiques et folkloriques à l'instar des films *El-Oued, ville aux milles coupoles* ; *M'zab pays mystérieux* ; *Caravane au Hoggar*. ⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Guy Austin. (2012). Algerian National Cinema.

⁵⁰⁷ Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Op. cit.*, p.50.

⁵⁰⁸ Magherbi, Abdelghani. (1982). *Op. cit.*, p. 47.

*« Il s'agissait de faire entrer la vie des hommes algériens dans le commun lot des autres vies. Et cela n'allait pas du tout de soi ; parce que cette proposition, qui a aujourd'hui l'air d'une évidence, prenait l'exact contre-pied de celle qui avait cours. Il y avait dans la littérature une image de ce qu'on appelait « l'Arabe » ou « l'Indigène », une image tellement rebattue qu'il ne venait à l'idée de personne qu'elle pût être autre. En schématisant un peu on peut dire que les Algériens étaient dans, le meilleur des cas, des éléments du décor, et, dans le pire, des modèles conventionnels et toujours péjorés. Ou la carte en couleur pour touristes en mal d'exotisme, ou l'artefact raciste et freudien ».*⁵⁰⁹

Au lendemain de l'indépendance, le cinéma en Algérie est resté occupé par le récit de ces événements politiques et guerriers. Les cinéastes algériens ont continué à inscrire leurs films dans une production cinématographique dédiée aux exploits et à la guerre de révolution. *« On pourrait imaginer que le cinéma maghrébin est largement occupé par le récit de ces événements politiques (les indépendances), qui, dans le cas de l'Algérie, sont aussi des événements guerriers »*⁵¹⁰.

Le cinéma semblait dans le nationalisme alors que le public imprégné d'une forte culture cinématographique avec plus de 440 salles de cinéma en 1962⁵¹¹, était plutôt habitué à voir des films hollywoodiens qu'il les a toujours connus et vus. *« Notre public aime les westerns, les films que nous avons fait en Algérie sont méprisés par le public ou presque. Ce sont des œuvres dont les auteurs sont couverts de lauriers, à l'étranger »*⁵¹². Boudjedra dans *Naissance du cinéma Algérien* le confirme et en explique les causes :

*« Si le peuple algérien aime les « westerns », c'est parce qu'on s'est acharné pendant un quart de siècle à les lui faire apprécier pour le conditionner politiquement et l'empêcher de prendre conscience de « sa situation d'aliéné »*⁵¹³.

Les cinéastes avaient un impérieux sentiment d'une urgence de puiser dans le passé et d'exalter l'épopée populaire notamment avec la nationalisation de la production cinématographique. *« Il faut faire des films sur la révolution armée. Dans cinquante ans, il faudra la montrer encore. C'est un mérite que d'en parler.... D'abord, la*

⁵⁰⁹ Mouloud Mammeri. (1987). *Op. cit.*, p. 20.

⁵¹⁰ Brahmî, Denise. (2010). *50 ans de cinéma maghrébin*. Alger (Algérie) : Chihab. p. 10.

⁵¹¹ Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Op. cit.*, p. 88.

⁵¹² Rachedi, Ahmed. In *Alger-Actualités*, 26-4-1969.

⁵¹³ Boudjedra, Rachid. (1971). *Op. cit.*, p. 61.

guerre de libération en boîtes, c'est très important ». ⁵¹⁴ *L'Opium et le bâton* est un film qui fait partie de cette production de la postindépendance.

Il s'inscrit dans le genre « drame de guerre » et demeure parmi les films les plus populaires en Algérie, comme son roman éponyme, il prend lui aussi une dimension politique née du besoin de témoigner, il est parsemé de traces de souffrances d'un peuple, de scènes de guerre et de torture générées par les injustices de l'époque coloniale. Riche de son expérience d'ancien cinéaste de l'ALN, Rachedi met l'accent sur la situation dramatique dépeinte par Mammeri dans le texte initial notamment lorsqu'il s'agit de scène d'interrogatoires, d'accrochage et d'opérations militaires. Mais si le protagoniste du roman était docteur Lazrak, le film tourne autour du village de Tala qui en est le véritable héros. Ahmed Rachedi à la tête de l'ONCIC à l'époque, devait répondre à des consignes dictées par le gouvernement telle l'interdiction de l'évocation des personnalités qui avaient marqué la révolution à l'exemple du colonel Amirouche évoqué dans le roman, il devient Abbes dans le film. Ces premières productions devaient glorifier ou encore « *héroïser la guerre* » d'indépendance selon les termes de Ahmed Bedjaoui. « *Ces films sont marqués par l'unanimisme et une approche globaliste contenue dans la devise « Un seul héros, le peuple* » ⁵¹⁵.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, dans son passage de l'écrit à l'écran, *L'Opium et le bâton* a subi plusieurs transformations. Il se concentre sur le village de Tala, docteur Lazrak le protagoniste du roman perd son statut de fil conducteur et devient un personnage parmi d'autres. Ahmed Rachedi explique :

« Cette œuvre possède une métaphore extraordinaire : montrer de grandes choses à partir de petites choses. Ce qui m'a plu dans ce roman est le minuscule village isolé au fond de la Kabylie, un microcosme à partir duquel on peut voir ce que l'individu fait pour le collectif et vice-versa » ⁵¹⁶.

Le recours aux prises de vue aériennes et la récurrence des plans pris selon des mouvements de grue témoigne que l'action se focalise sur le village de Tala et les personnages qui le peuplent ne sont que des composantes humaines du village

⁵¹⁴ Ahmed Rachedi. In Alger Actualités, 26-4-1969.

⁵¹⁵ Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Op., cit.* p.100.

⁵¹⁶ Ahmed Rachedi entretien avec Mohammed Yefsah. (2020). *Op. cit.*, p. 136.

héros. Plusieurs séquences sont filmées à partir d'une hauteur (plongée) où la caméra effectue des mouvements d'élévation et de descente.



Plan aérien réalisé depuis un hélicoptère.



Un plan aérien qui montre les villageois qui se dirigent vers la place de Dou-Tselnine.



Plan aérien de Tala au moment du dénouement du film.

L'Opium et le bâton a subi l'influence des dirigeants. Le réalisateur a fait la sélection des parties du roman les plus adéquates pour répondre à l'idéologie de l'époque. Par conséquent, plusieurs aspects du roman ont été escamotés telle que l'histoire d'amour et la crise identitaire de Bachir ainsi que la crise de « la bleuïte » ou le complot bleu qui a affecté les intellectuels algériens : « *Le romancier était sans doute trop pessimiste pour correspondre à l'esprit de l'époque, qui voulait exalter l'héroïsme des combattants et leur victoire finale* »⁵¹⁷. Mais le réalisateur a su montrer les rapports de l'armée avec la population rurale, l'aide considérable des indigènes et les volontaires en plein-combat, il a réussi également une représentation visuelle de l'une des stations du long trajet entrepris par le peuple algérien et son armée de libération à savoir la résistance du mouvement national en Grande-Kabylie face à l'opération Jumelle.

L'engagement de Ahmed Rachedi au service de la cause algérienne et ses films documentaires réalisés au profit du FLN a contribué à la maîtrise du sujet. Il faut noter également, l'implication des acteurs du film dans la guerre, Mostefa Kateb était un militant du théâtre engagé puis, en 1958, il rejoint la troupe artistique du FLN installée à Tunis. Mahieddine Bachtarzi qui a interprété le rôle de Si

⁵¹⁷ Brahmi, Denise. (2010). *Op. cit.*, p.25.

Mohaned a lui aussi été un nationaliste et il a présidé la TTA, troupe du théâtre arabe. Le parcours du réalisateur et des acteurs a un apport fondamental, il les a aidés à restituer la mémoire historique dans le film.

Par sa réalisation de *L'Opium et le bâton*, Ahmed Rachedi a rendu hommage à l'Algérie et a porté son témoignage sur une période historique dont il était témoin. Les cinéastes de l'époque s'évertuaient de graver les événements qu'a traversés l'Algérie.

*« Leurs rôle (cinéastes) est, finalement tout à fait didactique. Ils se veulent preuves et s'efforcent de faire apparaître à nos yeux l'événement avec son volume et son poids. Ils portent déjà en eux-mêmes un certain jugement, celui de l'histoire et s'appuient sur elle pour exprimer la réalité de la lutte politique et militaire ».*⁵¹⁸

Le cinéma algérien s'est inscrit dans la continuité de l'action médiatique menée par l'ALN qui a fait connaître la lutte de libération nationale à l'opinion internationale, son rapport à l'histoire relève d'un devoir de mémoire. Ces films représentent un fond précieux pour la mémoire du peuple algérien et l'histoire du pays.

*« Le cinéma algérien ne veut absolument pas utiliser le cinéma comme produit de consommation courante. Il serait très aisé et très facile en Algérie, étant donné la diversité des paysages et le temps dont nous disposons, de faire des westerns par milliers. Mais ce serait tomber dans les mêmes erreurs que d'autres pays. Nous voulons profiter des expériences de tous les autres pays qui avant nous ont essayé d'utiliser ce moyen qu'est le cinéma et nous voulons l'utiliser à des fins purement culturelles, politiques, sociales ».*⁵¹⁹

Du côté du cinéma en Algérie, *L'Opium et le bâton* s'inscrit parmi les classiques du film de guerre en Algérie qui grâce à son succès, a contribué à la consolidation de notre mémoire visuelle et à la glorification du mouvement national.

D'un autre côté *Ce que le jour doit à la nuit* s'inscrit dans un autre registre de films. Alexandre Arcady faisant partie de la communauté d'origine européenne,

⁵¹⁸ Boudjedra, Rachid. (1971). *Op. cit.*, p.51.

⁵¹⁹ Payette, André. (1971). Ahmed Rachedi. *Liberté*, 13 (3), 83–91.

est fortement influencé par la thématique de la colonisation et notamment du retour des rapatriés. Ce film adapté du roman de Yasmina Khadra n'est pas le seul qui évoque la nostalgie d'un paradis perdu. Avec son film largement autobiographique *Le coup de sirocco* réalisé en 1979, il relate l'histoire de la famille Narboni qui, suite à l'indépendance de l'Algérie quitte le pays pour s'exiler en métropole. Paul le fils de cette famille se souvient de son enfance passée à Oran, de son rapatriement et de l'accueil hostile. La famille Narboni lutte contre le déchirement et se lance dans une quête de réinsertion sociale. Les événements de l'histoire s'étendent sur une période allant de 1945 à 1962 et rappellent fortement la vie et le parcours du réalisateur.

Ce que le jour doit à la nuit fait partie du cinéma français, il est l'œuvre filmique d'un réalisateur qui a vécu les déchirures causées par le départ. Le film apporte un regard nostalgique, de tous les pieds-noirs qui, arrachés de leur paradis, cultivent encore la nostalgie d'une Algérie d'avant la guerre. Il s'agit d'une caractéristique du cinéma français ayant abordé cette thématique : « *Les représentations de la guerre d'Algérie dans le cinéma français se sont majoritairement exprimées à travers le prisme du traumatisme vécu par les anciens militaires et par les mémoires identitaires des rapatriés* »⁵²⁰.

La guerre et les accrochages ne sont pas le thème principal du film, sur le thème de l'histoire s'en tissent d'autres : l'amour entre les européens et les musulmans, les amitiés nouées sur les bancs des écoles, et le mal de l'exode. Le réalisateur s'applique à montrer deux genres de relations des français d'Algérie avec les musulmans, les premiers rapports sont plutôt conflictuels marqués par le mépris et les inégalités, Jelloul le serveur au bar d'André en est le principal témoin. D'autre part, il met l'accent sur un exemple des musulmans qui réussissent leur intégration, Mahi et Jonas vivent en harmonie avec l'autre communauté jusqu'au jour du déclenchement de la tempête. Mais ce genre de liens exceptionnels noués entre les musulmans et les européens ne réduisait guère les inégalités vécues par la communauté musulmane sur le plan social et politique. « *Les rapports entre les individus ne règlent pas les rapports entre les ethnies* »⁵²¹. Les pieds-noirs ne pouvaient

⁵²⁰ Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Op. cit.*, p. 146.

⁵²¹ J. Verdès-Leroux cité dans : <http://migrations.besancon.fr/quitter-son-pays/rapatries/593-note-historique-les-pieds-noirs-dalgerie.html?showall=1&limitstart>. Consulté le [09/11/2020].

continuer de vivre dans un climat apocalyptique, meurtris par les affrontements entre l'OAS et le FLN, le départ en panique était inévitable pour eux, notamment au lendemain de la proclamation de l'indépendance le 5 juillet 1962.

L'Algérie coloniale, l'envers et l'endroit :

Ce que le jour doit à la nuit et L'Opium et le bâton, deux faces de l'Algérie coloniale et des dernières années d'une Algérie française qui rendait l'âme.

Bien que l'histoire des deux films se déroule pendant la colonisation et restitue des événements qui se sont déroulés durant la guerre d'indépendance, les angles adoptés dans chacun des films, pour véhiculer ces images, révèlent deux réalités. La première est celle d'une population marginalisée qui vit au-dessous du seuil de la misère. Tala, le village perché dans les montagnes kabyles frappé par la pauvreté et le symbole de résistance et d'espoir. La deuxième face est celle d'une communauté prospère, les européens de Rio Salado profitent d'une vie tranquille en marge de l'Histoire et des événements qui secouent le pays.

Le film de Rachedi met en lumière les sévices subis par les habitants de Tala et leur quotidien marqué par la terreur. Les actions se situent exclusivement en zone rurale où les militaires français frappaient fort. Film de guerre, par excellence, il est centré sur les traumatismes vécus par les civils lors des regroupements et des réunions à la SAS. En effet en 1955, l'Etat colonial a expérimenté de nouveaux moyens d'actions dans la région de l'Aurès où la rébellion a connu une certaine ampleur, il s'agit de la politique des regroupements qui consistait à déplacer la population rurale et la regrouper dans des camps afin de la mieux contrôler.

*« De tous les bouleversements que la société rurale a subis entre 1955 et 1962, ceux qui ont été déterminés par les regroupements de populations sont sans aucun doute les plus profonds et les plus chargés de conséquences à long terme ».*⁵²²

En mai 1955, le gouverneur général Soustelle a créé le Commandement Civil et Militaire des Aurès-Nementchas, à sa tête il désigne le Général Parlange⁵²³.

⁵²² Bourdieu Pierre et Sayad Abdelmalek. (1964). *Le déracinement, la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris (France) : Minuit. p. 11.

⁵²³Gaston Marie Georges Parlange (1897-1972) était l'inspecteur des services généraux au Maroc avant d'être nommé par Jacques Soustelle en 1955 comme responsable civil et militaire de la région de l'Aurès et inspecteur général des regroupements.

Le quadrillage administratif n'étant pas assez renforcé, le FLN avait le champ libre pour mener ses opérations et bénéficier du support logistique des civils. C'est ainsi que l'Etat colonial a créé des sections administratives spécialisées « *confiées aux officiers des Affaires algériennes, les missions des SAS se diversifient. Sans jamais délaissier l'activité militaire, leur rôle comprendra également l'exercice des responsabilités administratives, sociales, éducatives et économiques locales, sans oublier la surveillance et le contrôle du corps social* »⁵²⁴. Rachedi revient sur le rôle de cette machine de guerre dans l'isolement des populations rurales. Il met en scène la première réunion où les habitants ont reçu l'ordre d'entourer leur village au fil barbelé et d'assurer les gardes à tour de rôles. Tout au long du film, la majorité des évènements tournent au tour du bureau de la SAS de Tala.

Après chaque opération menée par les combattants de l'ALN, Tala est passé au peigne fin. Ses habitants, vieillards et femmes, sont victimes des arrestations arbitraires, des détentions et notamment des interrogatoires musclés, les instruments les plus privilégiés par les responsables de la SAS, en quête des renseignements. Sur les photogrammes suivants pris de différentes séquences apparait, en arrière-plan, un panneau indiquant Section Administrative Spécialisée.



Ce plan figure dans la séquence de l'exécution, le panneau SAS apparait à droite de l'image.



La demande du laisser-passer, comme le montre ce plan, se fait également devant le bureau de la SAS.



Délecluze sur sa Jeep réunit les villageois devant la SAS.

⁵²⁴ Mathias, Grégor. (1998). *Les sections administratives spécialisées. Entre idéal et réalité*. Paris (France) : L'Harmattan.

Le réalisateur s'applique donc, à mettre en scène les tourments infligés par les militaires à l'intérieur des camps de regroupement. Il insiste sur les humiliations à travers les prises de vue en plongée, cette représentation est un aspect de la grammaire du cinéma lourd en signification. Cet angle de vue donne une impression d'infériorité de l'objet filmé. Les photogrammes suivants montrent les habitants de Tala désespérés et regroupés sous les ordres des militaires. Ils sont filmés d'en haut, pour renforcer leur écrasement. Dans l'un des photogrammes, l'enfant de Farroudja est lui aussi filmé en plongée. Suite à l'arrestation de sa mère, il s'est retrouvé tout seul, Rachedi a eu recours à la technique du plongée pour traduire le sentiment de l'abandon et de la détresse du petit en position de dominé métaphorique par les événements.



Les villageois pris en plongée.



Le fils de Farroudja pris en plongée.



Les villageois regroupés pour assister à une réunion, ils sont pris en plongée.



Les villageois conduits de force vers une place de village, ils sont filmés en plongée.

Ces images montrent aussi les habitants de Tala comme prisonniers dans leur propre village interdits de circuler hors d'un périmètre déterminé par la SAS sauf accord préalable de cette dernière, et obligés de se présenter lors des réunions notamment celle qui précédaient les arrestations. « *Dévaster les régions qui leur fournissent le vivre et le couvert, transférer la population dans des bourgs murés d'où les habitants ne peuvent sortir que munis d'un laissez-passer de la journée pour cultiver leurs terres...* »⁵²⁵. Les objectifs apparents de ces regroupements forcés étaient « *de*

⁵²⁵ Ageron, Charles-Robert. (2005). Une dimension de la guerre d'Algérie : « les regroupements » de populations. De « l'Algérie française » à l'Algérie algérienne. Pp.556-586.

« libérer » les populations de la terreur des rebelles, de les protéger efficacement, de les administrer et d'améliorer leurs conditions de vie ». ⁵²⁶ Ces actions humanitaires en apparence, cachaient les véritables raisons du recours aux camps, à savoir l'isolation « des fellagas » qui opéraient à partir des refuges montagnards et recevaient l'appui des civils et ainsi le démantèlement du réseau de l'ALN.

« Les camps de regroupement sont la conséquence, plus exactement le complément, des zones d'insécurité, qui deviendront les zones interdites » ⁵²⁷. Pour réprimer « les rebelions », l'armée française répond par de féroces répressions, comme nous le montre Rachedi allant jusqu'à l'extermination de la population et la destruction du village sous prétexte que paysans et fellagas se confondaient.

« La population avait quelques jours, parfois quelques heures, pour évacuer ces zones et rejoindre un périmètre délimité. La plupart du temps, par nécessité opérationnelle, on n'avertissait pas les habitants : ils voyaient arriver à eux les camions militaires, qui encerclaient le village avant de les transporter ou non vers un poste militaire. Tout ce qui se trouvait dans la zone était alors déclaré rebelle et pouvait être soumis au feu de l'infanterie et de l'aviation » ⁵²⁸.

Au même titre que la question des camps, celle de la torture a toujours été escamotée. L'Etat colonial a gardé durant longtemps les secrets de la torture et les formes illégales de répression exercée pendant la guerre d'Algérie. Dans le film de Rachedi, nous assistons à une scène monstrueuse qui rappelle les pratiques du Général Marcel Bigeard et notamment celle des « crevettes Bigeard » où les victimes sont jetées depuis un hélicoptère en mer méditerranéenne. Le combattant Omar, dans le film, refuse de coopérer et subit le même sort, victime lui aussi de ces pratiques les plus controversées des militaires français, il est jetté depuis un hélicoptère dans la forêt. En effet, à ce moment-là, le soldat chargé de la garde du

⁵²⁶ El Moudjahid, N°2, dans Michel Cornaton, « Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie », colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=259

⁵²⁷ Michel Cornaton, « Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie », colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=259

⁵²⁸ Michel Cornaton, « Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie », colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=259

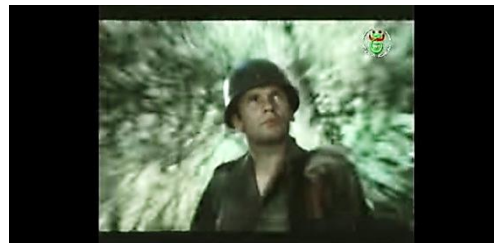
prisonnier, pris par le choc, décide de libérer Ali et de désertier. Rachedi le met en scène à travers un gros plan et un bref zoom arrière, cet effet est dans le but de mettre en lumière le choc du soldat et de renforcer la « mise à nu » de ces pratiques. D'autres séquences du film évoquent plusieurs autres pratiques de torture interdites en France selon la convention de Genève⁵²⁹.



Le combattant de l'ALN jeté de l'hélicoptère.



Gros plan sur le militaire français choqué par la cruauté de ce supplice.



Bref zoom arrière sur le même acteur.

Dans les scènes de torture, Ahmed Rachdi a eu recours également aux contre-plongées. Cet angle de prise de vue a une portée symbolique forte, il donne un sentiment de supériorité aux personnages filmés Tayeb et Delécluse.

Le choix de ce positionnement de la caméra est motivé par la situation des personnages regardants, à savoir les détenus dans cette scène. Rachedi renforce ainsi l'impression de domination des personnages placés en hauteur.

⁵²⁹ Convention de Genève 1949, les articles 13 et 17 de cette convention garantissent le traitement humain des prisonniers. Ils interdisent la torture, les humiliations et les autres peines ou traitements cruels et inhumains à l'égard des personnes protégées (personnes civiles, blessés, malades, détenus ou prisonniers de guerre).



Tayeb pris en contre-plongée, lors de la séquence de la torture.



Tayeb pris en contre-plongée lorsqu'il s'adresse à Farroudja.



Délecluze, en colère, pris en contre-plongée.

À travers ces images, Rachedi nous dresse le tableau de l'Algérie coloniale des années cinquante. Les actions se déroulent exclusivement en zone ruale :

« Ici c'est le patelin de province avec toute sa poésie et son horreur chacun y vit dans une maison de verre tout y est transparent, les dimensions sont réduites(...). La vie ici ignore les nuances (...) chacun est à côté de la barricade ou de l'autre. À Alger il y a toute une zone d'emmêlé et d'ombre, mais ici regardez cet horizon presque à portée de la main, et puis c'est un risque inutile et dangereux alors tout le monde joue à visage découvert. Il n'y a que deux équipes et pas de spectateurs »⁵³⁰.

Tala n'est qu'un exemple représentant le quotidien de la population kabylienne victime de répression et d'oppression allant jusqu'à l'organisation d'un commandement unique, civil et militaire, en Kabylie et la mise en œuvre de plusieurs opérations militaires à l'instar de *Jumelles*, et de l'*Oiseau Bleu*⁵³¹, afin de détruire les unités du FLN.

⁵³⁰ Rachedi, Ahmed. (1971). *L'Opium et le bâton [film]*. ONCIC.

⁵³¹ Oiseau Bleu ou *opération K* (vient de Kabyle), mise en œuvre par les services secrets français en 1956 dans la Kabylie, elle visait la création d'un « contre-maquis » opposé au FLN par la distribution des armes aux maquisards, l'opération a connu un véritable échec et a permis à l'ALN de récupérer d'importantes munitions.

Ces images des montagnes en flammes, des villages en ruine et d'un peuple en détresse trouvent leurs envers dans le film d'Arcady. Rio Salado, un petit village calme où tous le monde vit en harmonie, la guerre, les accrochages et les attentas secouent l'Algérie tandis que ses habitants continuent de penser qu'il s'agit d'un phénomène passager et continuent de vaquer à leurs occupations. Les images suivantes sont celles de la célébration des vendanges, des fêtes religieuses, des repas de famille et des journées à la plage et des soirées cinéma.



Le concert de l'inauguration du bar le *San Francisco*.



La fête des vendanges à la place du village.



Le dernier concert à la place du village.



Les amis de Jonas, tous réunis à l'occasion du retour de Jean-Christophe de la guerre d'Indochine.



Une famille européenne, réunie autour d'une table, à la plage.



Une soirée cinéma.

Les européens d'Algérie ne connaissent pas les zones interdites, les camps, la misère et l'analphabétisme, contrairement aux autochtones, tel que nous apprend Rachedi dans son film. Même après le déclenchement de la guerre, certains d'eux continuaient à espérer une Algérie éternellement Française et s'acharnaient à rester sur cette terre. À cet effet, plusieurs mouvements et organisations ont vu le jour afin de défendre la présence française en Algérie, parmi eux, nous notons l'OAS créée

en février 1961. Dans le film, Jean-Christophe l'ami de Younes qui revenait tout juste de la guerre d'Indochine, devient membre de l'organisation et l'auteur d'une fusillade qui a ciblé des civils dans un café maure. « *Il fallait être aveugle pour continuer d'avancer dans la nuit de toutes les utopies, de guetter une aube qui s'était déjà levée sur une autre ère et qu'ils s'obstinaient à attendre là où elle ne figurait plus* »⁵³². Il a fallu que Simon soit égorgé et la villa des Cazenave soit incendiée pour que les habitants de Rio Salado se rendent à l'évidence. Après cet épisode dramatique les événements violents redoublèrent d'intensité, et Rio se vide de ses habitants, à la veille de l'annonce de l'indépendance.

Les slogans et les affiches sur les photogrammes suivants sont pris de la séquence du départ d'Emilie. Ce sont les seules images, avec la séquence de la fusillade, qui évoquent l'OAS.



Emilie s'apprête à quitter l'Algérie, le sigle de l'OAS apparaît en arrière-plan.



Le départ des pieds-noirs pris en plongée, sur le mur figurent les initiales de l'OAS et l'expression : *l'Algérie Française*.

Le film est le lieu de confluence de toutes les contradictions. Les deux communautés apparaissent complètement étrangères l'une à l'autre. Les séquences filmées à Jenane Jato témoignent de l'écart creusé entre les deux populations. Elles montrent une population ruinée, la famille de Younes habite dans un taudis surpeuplé et délabré. Des plans fixes mettent en exergue la misère du patio lieu de vie partagé entre voisins et leurs bêtes :

⁵³² Yasmina, Khadra. (2008). *Op. cit.*, p. 449.



Plan d'ensemble, il décrit le décor du patio, l'âne est au premier plan, la charrette et les poules en plans intermédiaires et les personnages en arrière plan.

En observant de plus près les séquences déroulées à Jenane Jato, on remarque que les plans sont pris des angles de vue en plongée et ce afin de mieux exprimer l'écrasement de la population :



Le faubourg de Jenane Jato pris avec une légère plongée.



Plan d'ensemble en plongée, il décrit l'atmosphère du patio.

Certes, Alexandre Arcady n'a pas insisté sur le déclenchement de la guerre et a passé sous silence plusieurs événements évoqués dans le texte de Khadra, mais par le biais de ces images contradictoires, il a représenté deux communautés complètement différentes et étrangères l'une de l'autre qui coexistait sans communication. Leur rapport était un rapport d'exclusion. « *Entre ces deux civilisations il n'y avait pas de chances réellement, de fusion en Algérie. Et à un moment ou à un autre, il a fallu que des choses se décident mais d'une façon nette et tranchée* »⁵³³. Arcady a mis l'accent sur les conséquences de ce traitement des autochtones, qui a mené à l'explosion, sur la communauté européenne qui a fini par quitter le pays. À travers cette mise en image du roman de Yasmina Khadra qui a fait écho en France, le réalisateur revendique la mémoire des pieds-noirs et lève le voile sur le passé commun des Algériens et des Français.

⁵³³ Derrida, Jacques, « Demeure. Fiction et témoignage », M. Lisse (dir.), *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, p. 30-31. Le témoignage est infiniment secret et public au même temps.

CONCLUSION PARTIELLE :

Dans la pratique cinématographique, la question de l'adaptation du littéraire au filmique anime un vif débat notamment sur l'impureté de l'art cinématographique. En effet, le rapport entre une œuvre littéraire et une œuvre cinématographique est souvent vu comme un rapport hiérarchique de dépendance entre le texte initial et le texte d'arrivée, le cinéaste doit allégeance à l'œuvre originale. André Bazin défenseur de l'adaptation a enrichi la théorie de l'adaptation avec son essai « *Cinéma impur : défense de l'adaptation* », et avec son étude comparative se basant sur deux termes fidélité et trahison.

Mais lorsqu'on parle de fidélité, on sous-entend la prééminence du texte littéraire, le texte filmique devient alors texte captif d'un autre texte autonome. Alors que dans son passage de l'écrit à l'écran, l'œuvre subit bien des contraintes. D'autres théoriciens comme Gaudreault parlent de transécriture ou encore Geoffrey Wagner (auteur de *The Novel and the Cinema*) parle de transposition. Si l'on se réfère à ces deux derniers termes, on remarque la présence du préfixe « *trans* » provenant du latin, il exprime l'idée de changement et de traversée (passer à travers). Ceci dit que le changement de médiums entraîne inévitablement des contraintes liées à la nature du support médiatique et ainsi des changements qui affectent le texte d'arrivée.

C'est ce que vient confirmer notre analyse de *L'Opium et le bâton* et *Ce que le jour doit à la nuit* de l'écrit à l'écran. La réécriture filmique des deux romans a nécessité non seulement un ajustement médiatique, les raccourcis imposés par la contrainte du temps, mais aussi quelques modifications qui ont affecté la narration. L'absence de quelques personnages et la suppression de certains épisodes de l'histoire.

Ce que le jour doit à la nuit c'est l'histoire de Younes et d'Emilie, une histoire d'un amour impossible mais il est aussi un roman où l'on remonte à l'Algérie des années trente, où l'on découvre la guerre et ses répercussions sur le plan social, économique et politique. Le film quant à lui, ne reprend pas tous les événements, notamment ceux liés à la guerre, évoqués dans le texte romanesque, il se focalise sur le traumatisme des pieds-noirs.

L'Opium et le bâton est l'œuvre d'un écrivain considéré comme porte-parole de la société kabyle. Mammeri s'attache à offrir un témoignage de l'intérieur de cette société il restitue le quotidien, les pensées les rages naïvetés, roublardises ou veuleries. Dans son roman, il relate le retentissement de l'évènement de la guerre d'indépendance sur le village de Tala mais aussi sur la vie du docteur Bachir, il nous fait vivre sa crise d'identité et nous retrace tous son parcours avant et pendant l'engagement. Du roman au film, l'histoire a subi des transformations, Ahmed Rachedi a focalisé son film sur le village de Tala qui devient le fil conducteur du récit filmique. Lors de notre analyse, nous avons relevé plusieurs raccourcis et suppressions d'éléments narratifs opérés par le scénariste. Des changements dictés par l'idéologie qui régnait au lendemain de l'indépendance et d'autres par les lois de l'art cinématographique.

CONCLUSION GENERALE :

Le passage d'une œuvre romanesque de l'écrit à l'écran cinématographique est une pratique qui fait l'objet de discussions animées et soulève un nombre de questions auxquelles nous avons tenté de répondre au cours de notre analyse. Il s'agit principalement de la question de fidélité et de trahison des textes filmiques dérivés d'une œuvre littéraire. En remontant à la naissance et à l'évolution de l'art cinématographique, nous avons constaté que cet art entretient des rapports fructueux avec la littérature.

L'art cinématographique a souvent puisé aux sources littéraires, ce qui l'a longtemps condamné à l'impureté. En effet, les avant-gardistes manifestaient des réticences à l'égard du cinéma, considéré comme étant un art récent, sans noblesse et dépendant des « béquilles » des autres arts. Le plaidoyer de Bazin constitue un tournant décisif dans les théories de l'adaptation, en étant un fervent défenseur de la pratique et de l'autonomie du septième art, il considère que toute œuvre nécessite un génie créateur et propose les concepts de fidélité (à la lettre ou à l'esprit) et de trahison, aujourd'hui encore, troublés d'ambiguïté.

Littérature et cinéma sont deux êtres d'essences hétérogènes selon l'expression de Bazin, certes, tous les deux entretiennent des rapports étroits mais chacun d'eux est un système sémiotique régis par des lois spécifiques, l'un repose sur le mot et implique une analyse linguistique tandis que l'autre a pour matériel fondamental, l'image et nécessite une analyse sémiologique. Les analyses de chaque système ne sont pas exportables telles quelles mais elles se complètent.

Le passage de l'écrit à l'écran est donc, un passage d'un système sémiotique à un autre, il s'effectue à travers un processus de mise en image du récit romanesque. La langue du support original devient image mouvante avec tous ses instruments signifiants mis à la disposition du cinéaste : acteurs, dialogues, décors, musique et ses paramètres techniques, cadrage, échelle des plans, mouvements de la caméra, lumière... Ce passage exige indubitablement l'intervention de la créativité du cinéaste et sa lecture personnelle. Le film adapté d'une œuvre littéraire exprime, donc, une réalité nouvelle.

Grâce à notre trajectoire analytique des deux adaptations filmiques, il nous est désormais possible d'affirmer que l'adaptation est un acte de subjectivité. Toute adaptation est une remise en œuvre.

Comme le résultat d'une adaptation peine à se dégager du poids des rapprochements et des comparaisons avec le texte initial. Notre but n'était pas de dénombrer les ressemblances ou les dissemblances mais de montrer comment telle technique cinématographique transcrit un épisode narré et décrit dans le texte romanesque et comment chaque auteur transcrit l'évènement historique. Les quatre œuvres ayant en commun l'Histoire coloniale de l'Algérie, notre question de départ était comment celle-ci est représentée ?

Toute adaptation est une sorte de création et non seulement de réinterprétation, c'est une relecture et réécriture dans un autre système sémiotique, le cinéaste se réapproprie l'histoire et apporte sa touche dans ce transfert de l'écrit à l'écran, il raccourcit des passages et allonge d'autres et rajoute des scènes.

L'Opium et le bâton est une œuvre de témoignage d'un écrivain issu d'une génération engagée. Mouloud Mammeri a toujours été un éveilleur de conscience, du côté des démunis et des opprimés, engagé à faire entendre la voix du peuple qui a été réduit au silence dans les œuvres littéraires coloniales à l'instar de celles du courant exotique, dans lesquelles l'autochtone était considéré comme élément de décor.

Mammeri était de ceux qui ont amené l'Algérie à l'existence littéraire et qui ont senti l'impérieux sentiment d'un rôle urgent à jouer. Sous le couvert de la littérature, il a rejoint la lutte contre le colonialisme et défendu la cause du peuple. *L'Opium et le bâton* ne pouvait que s'inscrire dans une suite logique des deux autres romans de l'écrivain ayant en commun l'engagement vis-à-vis de la situation de l'Algérie et le quotidien de la société kabyle comme un fil conducteur.

De l'écrit à l'écran, le roman a subi de nombreuses modifications. Ce qui confirme que la réalisation de tout film, même s'il s'inspire d'une œuvre existante, est le résultat du travail d'un réalisateur qui propose de nouveaux réglages et

agencements. On comprend alors la réaction de Mammeri au sujet de l'adaptation de son roman : « *Je t'ai donné un livre d'amour, tu en as fait un western* »⁵³⁴.

En effet, Ahmed Rachedi a fait de *L'Opium et le bâton* un drame de guerre où l'histoire de la libération est omniprésente. Certes, l'engagement sociopolitique mêlé harmonieusement avec la fiction est aussi présent dans le roman que dans le film, mais dans ce dernier plusieurs aspects du roman jugés superflus dans un film de guerre ont été omis : (la crise identitaire de Bachir, les conditions des travailleurs algériens en France et notamment les histoires d'amour). « *En réalisant L'Opium et le bâton, nous avons filmé juste l'essentiel* »⁵³⁵. Cela s'explique par la nature du support médiatique qui ne permet pas de trouver des équivalences à tous les éléments romanesques. Mais notamment par la prise de position du réalisateur déterminée par les impératifs de l'époque et l'urgence de réajuster et de reconstruire l'Histoire selon le contexte politique de l'époque et les attentes du gouvernement et du parti FLN vu que le film a été produit par l'Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique ONCIC chargé de la réglementation et de la promotion de l'activité cinématographique. Ahmed Bedjaoui disait : « *adapter, c'est trahir* », bien que les deux œuvres artistiques se rejoignent sur des points communs, chaque auteur propose une vision et une réécriture de l'histoire ce qui exclut nous semble-t-il toute question de fidélité de l'œuvre-source. Lors de la dernière interview de Mammeri en 1989, il a fait savoir :

*« Non ! À mon avis, ce sont là deux langages différents et deux discours différents. Concernant le film, je n'ai pas accepté le scénario, pas seulement parce que je suis l'auteur du roman, mais il me semble que le film privilégiait une sorte de vision western. Il présentait les choses d'une façon manichéenne en classant les bons d'un côté et les mauvais de l'autre. Or, cela ne correspond pas à la réalité et à la profondeur des choses. Certainement, le film a eu un grand succès et a permis aux jeunes algériens de voir sur l'écran comment leurs parents ont vécu le joug colonial »*⁵³⁶.

⁵³⁴ Mammeri, Mouloud. (1987). *Op. cit.*, p.24.

⁵³⁵ Ahmed Rachedi entretien avec Mohammed Yefsah. (2020). *Op. cit.*, p.140.

⁵³⁶ La dernière interview de Mouloud Feraoun. *Le matin du Sahara magazine*. URL/ <http://www.chouf-chouf.com/diaspora/la-derniere-interview-de-mouloud-mammeri-1989>, [en ligne] consulté le 21/07/2017.

Le film n'est jamais une copie conforme du roman, c'est avec la citation ci-dessus que l'on peut le mieux comprendre.

De manière générale, *L'Opium et le bâton* est une œuvre combinatoire de littérature, cinéma et engagement pour la révolution. Elle prend valeur de témoignage et en tant que telle, elle est une réponse à un appel de la patrie. Le roman témoigne de la portée insurrectionnelle de la littérature algérienne de l'époque coloniale et l'engagement de son auteur.

Mouloud Mammeri et Ahmed Rachedi ayant ressenti le besoin et le devoir d'écrire dépeignent une période historique dont ils étaient témoins, l'un a pris la plume l'autre a pris son caméra pour restituer les pensées, les peurs et les sacrifices d'un peuple épris de liberté.

Le rôle assigné à un romancier n'est pas de dire le vrai de l'époque mais de représenter des faits. Tandis que l'historien transcrit fidèlement les informations extraites des documents et des témoignages sans manipulation, l'auteur d'un texte littéraire et même s'il se réfère à l'Histoire son texte demeure fictif, il crée un reflet des sociétés, des mœurs et les types humains. Le roman et le récit historique diffèrent dans leur intention et dans leur manière mais les deux sont un agencement d'évènements.

Ce que le jour doit à la nuit est une fiction construite à partir d'une réalité. Il nous relate le parcours de Younes en transitant par l'Histoire, c'est le récit du conflit d'une part du cœur et de la raison, d'autre part de l'Algérie et de la France. Tandis que Mammeri s'est attaché à décrire, exclusivement, la société kabyle, Yasmina Khadra dans son texte a évoqué le quotidien des habitants des faubourgs mais il a surtout ranimé la mémoire de la communauté européenne qui vivait en Algérie.

Si Mammeri témoigne d'une période dans laquelle il a vécu, Khadra remonte à une époque antérieure à sa naissance, il a ravivé la mémoire et tiré des conclusions nouvelles de cette histoire sanglante.

Du roman au film qui s'inscrit dans le genre drame historique romance, plusieurs écarts ont été remarqués. Certains personnages et passages narratifs ont été sacrifiés à cause des impératifs incontournables du cinéma. La force et le talent

du cinéma consistent justement, à réinterpréter et à résumer une centaine de pages en quelques plans. D'autres facteurs rentrent également dans le choix des scènes à transposer, parmi eux les horizons d'attente et le milieu socioculturel du réalisateur.

Loin d'éterniser la polémique opposant fidélité et liberté dans l'adaptation. Le film d'Arcady vient nous confirmer, encore une fois, que l'adaptation est le résultat d'un travail de réflexion mais aussi de création, ce qui relativise toute idée de fidélité.

Chaque roman et chaque film propose une configuration singulière de l'histoire et réinterprète les événements historiques selon la vision de son auteur. Leurs choix sont justifiés par le contexte politique et socio-historique, chacun des deux réalisateurs est né dans un contexte différent qui alimente son imaginaire, peuple ses films et motive ses réalisations.

Les premiers cinéastes algériens se sont attribués la mission de transposer dans des films de fiction ou des documentaires l'union du peuple et de l'armée de libération. Ils ont contribué à perpétuer cette histoire de lutte. D'autre part, le cinéaste français Alexandre Arcady, faisant partie des pieds-noirs ayant quitté l'Algérie, s'est focalisé sur l'incarnation de la communauté européenne de l'Algérie coloniale dans ses œuvres filmiques.

Témoignage, Histoire, mémoire et colonisation sont les thèmes de prédilection de notre corpus. Les quatre auteurs des œuvres ont allié connaissance des faits historiques et imagination. Mammeri a mis ses écrits au service des préoccupations de son temps. Arcady a lié sa mémoire avec la mémoire collective celle des pieds noirs.

Le devoir de mémoire est l'obligation de se souvenir d'un événement tragique qui s'est produit dans le passé. L'histoire coloniale et ses dates fatidiques constituent le socle de la mémoire collective algérienne. L'Histoire doit remonter à la surface et non seulement à l'occasion de quelques commémorations ou anniversaires car une connaissance de l'Histoire permet de mieux comprendre l'évolution de toute société. Les écrits littéraires et les productions filmiques sur le passé colonial sont une salutaire résistance à toute déformation de l'Histoire et la préservation d'un héritage historique.

Le passé colonial algérien a conditionné l'émergence de la littérature algérienne de langue française et du cinéma en Algérie, il demeure une thématique féconde et productrice pour les chercheurs dans différentes disciplines. D'ailleurs, actuellement, la guerre d'Algérie continue d'être le sujet des débats sur les médias avec la sortie du film politique *Héliopolis* de Djaffar Gacem et notamment de la relance de la problématique de la mémoire et de la vérité. Les 22 recommandations du rapport Stora et les déclarations du journaliste politique français Jean-Michel Apathie qui datent de janvier 2021 au sujet des excuses et de la repentance de la France, invitent les auteurs en littérature comme dans les différents médias à témoigner et à communiquer sur un passé encore douloureux.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus :

Romans :

- Mammeri, Mouloud. (2005). *L'Opium et le bâton*. Alger (Algérie) : Elothmania.
- Yasmina, Khadra. (2008). *Ce que le jour doit à la nuit*. Alger (Algérie) : Sédia.

Films :

- Arcady, Alexandre. (2012). *Ce que le jour doit à la nuit [film]*. Alexandre Arcady et Inigo Lezzi.
- Rachedi, Ahmed. (1971). *L'Opium et le bâton [film]*. ONCIC.

Dictionnaires :

- Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. (1969). *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris (France) : Seghers.
- Ducrot, O. Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris (France) : Seuil.
- Passek, Jean-Loup (dir). Ciment, Michel., Cluny, Claude-Michel., et Frouard, Jean. Pierre. (2001). *Dictionnaire du cinéma*. Paris (France) : Larousse.
- Rey-Debove, Josette. Rey, Alain. (2004). *Le dictionnaire Robert*.
- Rey, Alain. *Dictionnaire culturel en langue française*. (2005). L'analyse. Paris (France) : Editions Le Robert.

Romans :

- Bey, Maïssa. (2008). *Pierre Sang Papier ou Cendre*. La Tour-d'Aigues (France) : Edition de L'Aube.
- Djebar, Assia. (1985). *L'Amour, la fantasia*. Paris (France) : Editions Jean-Claude Lattès.
- Kateb, Yacine. (1956). *Nedjma*. Paris : (France) : Edition du seuil.
- Mechakra, Yamina. (1979). *La Grotte éclatée*. Alger (Algérie) : SNED.

Études sur les auteurs et leurs œuvres :

• Mouloud Mammeri :

Ouvrages :

-Kebbas, Malika., Kassoul, Aicha., et. Maougal, Mohamed-Lakhdar. (2008). *Mouloud Mammeri 1917-1989. L'intellectuel démocrate impénitent*. Alger (Algérie) : Casbah.

Tassadit, Yacine. Adnani, Hafid. (2021). *La face cachée de Mammeri*. Alger (Algérie) : Koukou.

Yefsah, Mohammed. (2020). *Mouloud Mammeri intellectuel enchanté romancier désillusionné*. Boumerdes (Algérie) : Frantz Fanon.

Articles, thèses, contributions :

-Le soir d'Algérie. L'OPIUM ET LE BATON de l'écrit à l'écran ou l'art peut-il devenir un artifice ? *Le Soir d'Algérie*. Consulté sur : <https://www.lesoirdalgerie.com/articles/2010/11/27/41-109186.php>

-Mammeri, Mouloud. (1966, 27 mai). Le Jour (quotidien de Beyrouth), n° du 27mai et du 3juin.

-Roche, Anne. (1976). Tradition et subversions dans l'œuvre de Mouloud Mammeri. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. N°22. pp. 99-107.

-Kebbas, Malika. (2001). « L'intellectuel en question dans « La Traversée » de Mouloud Mammeri. Discours de la fiction ou discours sérieux. *Essai d'analyse pragmatique de discours selon la théorie des actes de langage de John R. Searle* », *Insaniyat / إنسانيات* N°14-15. Consulté le 15/08/2020 sur : <https://journals.openedition.org/insaniyat/9648>

Entretiens :

-Mammeri, Mouloud. (1987). Entretien avec Tahar Djaout. *La cité du soleil*. Alger (Algérie) : Editions LAPHOMIC.

-Berrichi, Boussad. (2008). Entretien de Juin Hubert avec Mouloud Mammeri. *Recueils du centre national de recherches préhistorique anthropologique et historique. Écrits et paroles*, Tom I. Alger (Algérie) : CNRPAH.

-La dernière interview de Mouloud Mammeri. *Le matin du Sahara magazine*. URL/
<http://www.chouf-chouf.com/diaspora/la-derniere-interview-de-mouloud-mammeri-1989>, [en ligne] consulté le 21/07/2017.

Colloques :

-Rachedi, Ahmed (2017, 13 et 14 mai). *L'œuvre de Mammeri en revisité à l'aune du 7e art*, Théâtre régional d'Oran, Algérie.

- **Ahmed Rachedi :**

-Payette, André. (1971). Ahmed Rachedi. *Liberté*. N°3, volume13. 83-91.

- **Yasmina Khadra :**

-Benchehida, Mansour. (2011). La représentation sociale dans la littérature algérienne cas de Rachid Mimouni et Yasmina Khadra. [Thèse de doctorat]. Université de Mostaganem (Algérie).

Entretiens :

-Yasmina, Khadra. *Anecdotes, potins, actus, voire secrets inavouables autour de "Ce que le jour doit à la nuit" et de son tournage !* Consulté le 08/02/2020 sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

-Yasmina, Khadra. Entretien avec Benachour Bouziane. (2004, 18mai). Yasmina Khadra : « Je n'appartiens à aucun cercle fermé ». *Elwatan*. Consulté le 01/09/2020 sur : <http://www.algerie-dz.com/article676.html>

- **Alexandre Arcady :**

Articles :

-Arcady, Alexandre. *Anecdotes, potins, actus, voire secrets inavouables autour de « Ce que le jour doit à la nuit » et de son tournage !* Consulté le 17/05/2018 sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

Entretiens :

-Arcady, Alexandre. Entretien avec Ardjoum Samir. (2012, 7septembre). Alexandre Arcady : Cette terre algérienne a fait de moi l'homme et le cinéaste que je suis. *Elwatan*. Consulté sur : <https://www.elwatan.com/archives/culture-archives/alexandre-arcady-cette->

[terre-algerienne-a-fait-de-moi-lhomme-et-le-cineaste-que-je-suis-07-09-2012](#)

- Arcady Alexandre. Entretien avec Clara Paban (2012, 5 septembre). « *Ce que le jour doit à la nuit* » un film d'Alexandre Arcady. Consulté sur : <https://www.toutma.fr/6313/ce-que-le-jour-doit-a-la-nuit-un-film-dalexandre-arcady/>
- Arcady Alexandre. *Anecdotes, potins, actus, voire secrets inavouables autour de "Ce que le jour doit à la nuit" et de son tournage !* Consulté le 08/02/2020 sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

Ouvrages critiques :

Théorie et critique littéraire :

- Barthes, Roland. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critique*. Paris (France) : Edition du Seuil.
- Barthes, Roland. (1985). *Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe dans l'aventure sémiologique*. Paris (France) : Seuil.
- Bonn, Charles. Khadda, Naget. Mdahri-Alaoui, Abdellah. (1996). Ouvrage collectif, *Littérature maghrébine d'expression française, Coordination Internationale des Chercheurs sur La Littérature maghrébine*. Paris (France) : EDICEF.
- Bendjelid, Faouzia. (2012). *Le roman algérien de langue française*. Alger (Algérie) : Chihab Edition.
- Brémond, Claude. (1973). *Logiques du récit*. Paris (France) : Seuil.
- Chaulet-Achour, Christiane. (1990). *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Alger (Algérie) : Enap- Bordas, Francophonie.
- Chaulet-Achour, Christiane. Rezzoug, Simone. (1995). *Convergences critiques*. Alger (Algérie) : Office des publications universitaires.
- Chaulet-Achour, Christiane. Bekkat, Amina. (2002). *Clefs pour la lecture des récits*. Alger (Algérie) : Tell
- Chaulet-Achour, Christiane. (2006, 18 novembre). *Littérature de langue française au Maghreb*. Médiathèque de Perpignan.

- Chikhi, Beida. (1996). *Maghreb en texte, Ecriture, histoire, savoir et symbolique*. Paris (France) : Le Harmattan.
- Coulet, Henri. (1967). *Le roman jusqu'à la révolution*. Paris (France) : Armand Colin.
- Curtius, Ernst Robert. (1956). *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris (France) : PUF.
- Déjeux, Jean. (1982). *Situation de la littérature maghrébine de langue française*. Alger (Algérie) : OPU.
- Déjeux, Jean. (1989). *Image de l'étrangère. Unions mixte franco-maghrébines*. Paris (France) : La boîte à documents.
- De Geest, Dirk. (2003). La sémiotique narrative de A. J. Greimas. *Image and Narrative*. N°5.
- Genette, Gérard. (1968). *Le jour, la nuit*. Paris (France) : Persée.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris (France) : Seuil.
- Genette, Gérard. (1987). *Seuils*. Paris (France) : Seuil. (Coll. "Poétique").
- Grivel, Charles. (1973) *Production de l'intérêt romanesque*. Paris (France) : La Haye, New York, Mouton.
- Hoek, Léo. (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris (France) : La Haye, New York- Mouton.
- Khatibi, Abdelkébir. (1968). *Le roman maghrébin*. Paris (France) : Maspéro.
- Lanasri, Ahmed. (1986). *Conditions socio-historiques et émergence de la littérature algérienne*. Alger (Algérie) : Offices des Publications Universitaires.
- Lanasri, Ahmed. (1990, 1^o semestre). La littérature algérienne de l'entre-deux-guerres : genèse et fonctionnement. *Itinéraires et contacts de cultures*. Paris, Le L'Harmattan et Université Paris 13, N° 10. Consulté le 06.04.2020 sur : <http://www.limag.com/Textes/Iti10/Ahmed%20LANASRI.htm>
- Mitterand, Henri. *Les titres des romans de Guy des Cars*. Paris (France) : Nathan.
- Proust, Marcel. (1927). *Le temps retrouvé*, tome 2. Paris (France) : Gallimard.
- Reuter, Yves. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris (France) : Dunod.
- Sarraute, Nathali., *L'ère de soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- Todorov, Tzvetan. (1978). *Poétique de la prose*. Paris (France) : Seuil.
- Vincent, Jouve. (2001). *L'effet personnage dans le roman*. Paris (France) : Presses universitaires de France.

- Wilmotte, Maurice. (1944). *Origines du roman en France*. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240. Paris : Boivin. S.d., ch. V, « Ovide-Roi ».

Articles, études et contributions sur la théorie et la critique littéraire :

- Ali-Benali, Zineb. (2001). L'histoire tue. Le roman algérien des années 90. *Où va l'Algérie ?*, Aix-en-Provence (France) : Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman. p. 319-346.
- Bournoeuf, Roland. « *L'Organisation de l'espace dans le roman* ». [1 avril 1970]. *Revue : Etudes Littéraires*, vol.3, N°1.
- Maurand, Georges. (1984). « Le personnage : du nommé et l'innommé », dans *Le personnage en question*, Actes du IV colloque du S.E.L : Toulouse 1-3 décembre 1983, Éd. Service des Publications U.T.M., coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail » Série A, Tome 29, p. 75-84.
- Milagros, Ezquerro, (1984) « Les connexions du système PERSE ». In *Actes du colloque de Toulouse : Le personnage en question*, 103-9. Toulouse, Toulouse-le Mirail.
- Reuter, Yves. (1988, décembre). L'importance du personnage. *Pratiques*. N°60.

Ouvrages sur le cinéma et l'adaptation :

- Aumont, Jacques., Bergala, Alain., Marie, Michel., et Vernet, Marc (1983), *Esthétique du film*. Paris (France) : Nathan-Université.
- Aumont, Jacques. (1989). *L'œil interminable - Cinéma et peinture*. Paris (France) : Librairie Séguier.
- Bazin, André. (1987) *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris (France) : Editions du Cerf.
- Bedjaoui, Ahmed. (2014). *Cinéma et guerre de libération*. Alger (Algérie) : Chihab.
- Briselance, Marie-France. Morin, Jean-Claude. (2010). *La grammaire du cinéma*. Paris (France) : éditions Nouveau monde.
- Epstein, Jean. (1950). *Cinéma, expression d'existence*. Paris : (France). Mercure de France.

- Clerc, Jean-Marie. Carcaud-Marcaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris (France) : Klincksieck.
- Epstein, Jean. (1947). *Le cinéma du Diable*. Paris (France) : Jacques Melot.
- Gardiès, André. (1993). *L'Espace au cinéma*. Paris (France) : Méridiens Klincksieck.
- Gardiès, André. (1993). *Le Récit filmique*. Paris (France) : Hachette.
- Gaudreault, André. (1999). *Du littéraire au filmique*. Paris (France) : Armand Colin.
- Labarthe, André. (1960). *Essai sur le Jeune Cinéma Français*. Paris (France) : Le Terrain Vague.
- Laffay, Albert. (1964). *Logique du cinéma*. Paris (France) : Masson & Cie.
- Marcel, Martin. (1992). *Le langage cinématographique*. Paris (France) : Ed du Cerf.
- Megherbi, Abdelghani. (1982). *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*. Alger (Algérie) : SNES.
- Moinereau, Laurence. (2009). *Le générique de film*. Rennes (France) : Presses universitaires.
- Metz, Christian. (1968). *Essai sur la Signification au cinéma*. Paris (France) : Klincksiek.
- Metz, Christian. (1971). *Langage et cinéma*. Paris (France) : Larousse.
- Serceau, Michel. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, Théories et lectures*. Liège (Belgique) : Edition du Cefal.
- Ubersfeld, Anne. (1977). *L'école du spectateur*. Paris (France) : Editions sociales.
- Vanoye, Francis. (1979). *Récit écrit, récit filmique*. Paris (France) : Nathan.

Articles, études et contributions sur le cinéma et l'adaptation :

- Abadie, Karine. Chartrand-Laporte, Catherine. (Octobre 2013). *L'encre et l'écran à l'œuvre Interactions et échanges entre littérature et cinéma*.
- Astruc, Alexandre. *L'Écran Français*. (30 mars 1948) : « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la camérastylo », repris dans « Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo », *Écrits (1942-1984)*. Paris (France). L'Archipel. 1992.

- Bazin, André. (juin 1951). « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du Cinéma*. N° 3. Repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris, Éditions du Cerf, collection 7ème Art, 1959, 1983.
- Boudjedra, Rachid. (1971). *Naissance du cinéma algérien*. Paris (France): François Maspero.
- Carrol, Noel. (1996). *Theorizing the Moving Image*. New York (Etats-Unis) : Cambridge University Press.
- Durand, Philippe. (1964). Propos recueillis de Saul Bass. *Le cinéma pratique* n°48.
- Freinet, Célestin. (1961). *Le cinéma nouveau moyen d'expression*. Rencontres internationales du film pour la jeunesse du 11 au 18 à Cannes.
- L'Art du costume dans le film. *Revue du Cinéma*. N°19-20. (1949).
- Moinereau, Laurence. (2000). Le générique de film : Du linguistique au figural. [Thèse de doctorat]. Université de Paris 3.
- Labrecque, Maxime. (2016, mai). L'Adaptation cinématographique : regard sur une pratique polémique. *Séquences : la revue de cinéma*. N°302. Consulté le 11/07/2020 sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2016-n302-sequences02528/82186ac.pdf>
- Leutrat, Jean-Louis. (Été 1986). Il était trois fois. *Revue belge du cinéma*. N° 16. Jean-Luc Godard, les films.
- Prévost, Jean. (1926, avril). L'autonomie du cinéma. *Les Nouvelles littéraires*.
- Sayad Elbachir, Hanane. (2009). *De l'écriture romanesque à l'écriture filmique*. [Thèse de Doctorat]. Université d'Oran (Algérie).
- Steen, TMF. (1964, février). De Wozzeck à Vertigo. *Cahiers du Cinéma*. N°152.
- Stora, Benjamin. (2012/2). *Le cinéma Algérien entre deux guerres*. Confluences Méditerranée. N°81.
- Vautier, René. (1998). *Caméra citoyenne : Mémoires*. Rennes (France) : Apogée.

Ouvrages sur l'Histoire de l'Algérie à la période coloniale :

- Amrane-Minne, Danièle Djamila. (2004). *Des femmes dans la guerre d'Algérie*. Oran (Algérie) : EDIK.
- Benyahia, Mohammed. (1988). *La conjuration au pouvoir. Récit d'un maquisard*. Paris (France) : Arcantère. p.62-73.
- Bourdieu Pierre et Sayad Abdelmalek. (1964). *Le déracinement, la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris (France) : Minit.

- Carrey, Emile. (1876), *La Conquête de la Kabylie*. Paris (France) : Librairie Nouvelle.
- Charnay, Jean-Paul. (1965). *La vie musulmane en Algérie d'après la jurisprudence dans la première moitié du XX^e siècle*. Paris (France) : PUF.
- Djillali, Abderrazak. (1992). Le caïdat en Algérie au XIX^e siècle. *Cahiers de la Méditerranée*.
- Mathias, Grégor. (1998). Les sections administratives spécialisées. Entre idéal et réalité. Paris (France) : L'Harmattan.
- Marchand, Henri. (1954). *Les mariages franco-musulmans*. Alger (Algérie) : Volloot-Debacq frères.
- Mohammedi Tabti, Bouba. (1986). *La société algérienne avant l'indépendance dans la littérature*. Alger (Algérie) : Office des publications universitaires.
- Isnard, Hilderbert. (1949). Vigne et colonisation en Algérie. *Annales de Géographie*. pp. 212-219.
- Stora, Benjamin. (2004). *Imaginaires de guerre. Algérie-Vietnam en France et aux Etats Unis*. Paris (France) : La découverte, poche.
- Stora, Benjamin. (2005). *Les écrits de novembre. Réflexion sur le livre et la guerre d'Algérie*. Alger (Algérie) : Chihab.

Articles sur l'Histoire de l'Algérie à la période coloniale :

- Ageron, Charles-Robert. (2005). Une dimension de la guerre d'Algérie : « les regroupements » de populations. *De « l'Algérie française » à l'Algérie algérienne*. p.556-586.
- Ait Amara, Hamid. (1992). La terre et ses enjeux en Algérie. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. N°65 l'Algérie incertaine (numéro thématique). p.186-196.
- Benmaalem, Hocine. (2014, 11juin). Amirouche, ni sanguinaire ni anti-intellectuel. *Elwatan*. Consulté le 05/03/2020 sur : <https://www.elwatan.com/edition/culture/amirouche-ni-sanguinaire-ni-anti-intellectuel-11-06-2014>.
- Elmoudjahid. (2020, 29 février). Commémoration du double attentat de la Tahtaha d'Oran : Des témoins se remémorent l'acte barbare de la sinistre OAS. *Elmoudjahid*. Consulté le 30/05/2020 sur : <http://www.elmoudjahid.com/fr/actualites/149040>.

- Elwatan. (2014, 17 décembre). Les Colonels Amirouche et Si El Haouès ont été vendus. *Elwatan*. Consulté le 03/07/2016 sur : <https://www.elwatan.com/archives/boumerdes-archives/les-colonels-amirouche-et-si-lhaoues-ont-ete-vendus-2-17-12-2014>
- Harbi, Mohamed (1980). Femmes dans la Révolution algérienne. *Les révoltes logiques*. N°11. Paris : (France).
- Jansen, J. (2014). Fête et ordre colonial : Centenaires et résistance anticolonialiste en Algérie pendant les années 1930. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 121(1), 61-76. doi:10.3917/ving.121.0061. Consulté le 03/09/2019 sur : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2014-1-page-61.htm#re17no17>
- Médard, Frédéric. (2010). Les débuts de la guerre d'Algérie : errements et contradictions d'un engagement. *Guerres mondiales et conflits contemporain* N° 240. p. 81 à 100.
- Rachid C. (2011,1juin). *L'Emir Khaled et la naissance du mouvement nationaliste algérien*. Kabyle universel.com. Consulté le 13/04/2019 sur : <https://kabyleuniversel.com/2011/06/01/lemir-khaled-et-la-naissance-du-mouvement-nationaliste-algerien/>
- Streiff-Fénart, Jocelyne. (1990). LE "METISSAGE" FRANCO-ALGERIEN. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, CNRS Editions, XXXIX, pp.343-351. Consulté le 02/10/2020 sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00085403/document>

Autres documents :

Ouvrages :

- Algirdas Julien Greimas. (1986). *Du sens II, Sémantique structurale*. Coll. « Formes sémiotiques » Paris (France) : Puf.
- Camus, Albert. (1958). *Préface de l'Envers et l'Endroit*. Paris (France) : Gallimard.
- Charmeux, Eveline. (1987). *Apprendre à lire : échec à échec*. Paris (France) Milan/Education.
- Duras, Marguerite. (1977). *Le Camion*. Paris (France) : Minuit.

- Magny, Claude-Edmonde. (1948). *l'Age du roman américain*. Paris (France) : Seuil.
- Mauzaia, Laura. (2006). *Le féminin pluriel dans l'intégration. Trois générations de femmes kabyles*. Paris (France) : Karthala.
- Pavis, Patrice. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4^e édition revue et augmentée*. Coll. perspectives. Villeneuve d'Ascq (France) : Presses universitaires du septentrion.
- Roubichou, Gérard. (1976). *Lecture de L'herbe de Claude Simon*. Lausanne (Suisse) : L'Age d'Hommes.
- Ricœur, Paul. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris (France) : Editions du Seuil.
- Stonequist, Everett Verner. (1961). *The marginal man*. New York (Etats-Unis) : Russel and Russel.

Articles, études et contributions :

- De "si jolis moutons" dans la gueule du loup », L'Autre Journal, n° 7, Paris, juillet-août 1985. In Kateb Yacine, *Le Poète comme un boxeur*. Entretiens 1958-1989. Textes réunis et rassemblés par Gilles Carpentier, Seuil, 1994.
- Charaudeau, Patrick. (2005). *L'identité culturelle entre soi et l'autre*. Actes du colloque de Louvain-la-neuve, (références à compléter) 2009, consulté le 24 septembre 2019 sur : <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>
- Ech-chihab*, avril-juin. 1936.
- La poste*, 30 décembre 1895.
- Le Radical*, 30 décembre 1895.
- Vally, Hélène. (2012, 1aout). Par-delà le mur optique ». Ou le flou comme désir de magie. *Entrelacs*. Consulté le 25 octobre 2019 sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/238>

Films :

- Le Bomin, Gabriel. Stora, Benjamin. (2012). *La guerre d'Algérie la déchirure*. Nilaya Production.

GLOSSAIRE :

Synopsis : mot d'origine grecque signifiant « vue d'ensemble ». Dans le domaine cinématographique, c'est un récit succinct qui constitue le schéma du scénario d'un film.

Angle de prise de vue : Il détermine le champ visuel et dépend de la position de la caméra par rapport à l'horizontale. L'angle de prise de vue peut varier :

Angle frontal : La caméra est à hauteur du sujet filmé, à hauteur des yeux, elle est horizontale.

Plongée : Lorsque la caméra est placée au-dessus du sujet filmé la prise de vue est plongée, le spectateur voit la scène d'en haut.

Contre-plongée : Lorsque la caméra est située au-dessous du sujet filmé la prise de vue devient contre-plongée, le spectateur regarde la scène d'en bas.

Cadrage : Il correspond au choix de l'angle de prise de vue et la détermination des limites d'un champ filmé ou visé par la caméra. Donc un cadrage sert à limiter l'image, mettre en valeur une partie du plan et exclure une autre. Il joue un rôle très important à l'orientation des sensations du spectateur.

Caméra subjective : C'est un type de prise de vue qui invite le spectateur à adopter le regard d'un personnage.

Champ : Est l'espace filmé et saisi par la caméra.

Champ contre champ : C'est lorsqu'un personnage est filmé d'en face et de dos, une caméra se situe face au sujet filmé (personnage, décor) l'autre caméra est placée à l'opposé de la première.

Flash-back : C'est un retour en arrière, il s'agit de l'insertion d'une séquence qui raconte un événement antérieur ou le souvenir d'un personnage souvent pour expliquer un événement au présent.

Fondu : Le fondu est la liaison entre une image et une autre utilisé particulièrement afin de fermer une séquence et d'ouvrir une autre. Le fondu enchaîné désigne un

remplacement progressif d'une image par une autre, le fondu au noir quant à lui c'est lorsque une image s'obscurcit et une autre apparait progressivement.

Mixage : Est la dernière opération de la postproduction d'un film, elle consiste à mélanger les différentes bandes de son et différents éléments sonores : (la bande parole, la bande bruitage et la bande musique).

Montage : Il s'agit d'une phase cruciale dans la réalisation d'un film, elle consiste à assembler, organiser, découper et sélectionner les plans par le metteur en scène et selon leurs descriptions écrites.

Plan : Suite d'images captées par la caméra formant une unité. Chaque série de plans forme une scène puis une séquence. L'ordre des plans peut être modifié pour des raisons narratives et logiques. Il est caractérisé par : L'emplacement de la caméra (fixe, en mouvement),

Plan fixe : La caméra est fixe, sans mouvement durant la durée du plan.

Travelling : La caméra se déplace en se rapprochant ou en s'éloignant de la scène à filmer sur un chariot ou un rail. Elle accompagne les personnages ou les objets en déplacement. On distingue plusieurs travellings : travelling avant, travelling arrière, latérale et verticale.

Panoramique : La caméra pivote à partir d'un point fixe, ce mouvement de rotation le plus courant est horizontale, il peut être aussi verticale.

Play-back : L'enregistrement des sons est effectué antérieurement, le personnage mime.

Raccord : Terme de montage qui concerne les plans, c'est un mode de liaison entre deux plans qui s'enchaînent. Il désigne la transition entre deux plans successifs qui doivent présenter une continuité visuelle : raccord sur un son, sur un objet, sur un regard ou un son... Un faux raccord est généralement une erreur de montage.

Séquence : Suite de plans qui renvoient à une même idée ayant un sens et ayant entre eux une unité de temps et une unité de lieu.

Son : Son synchrone est diffusé en direct en temps réel de l'enregistrement et le son postsynchronisé est un procédé technique qui consiste à ajouter un son ou un

dialogue en studio et ultérieurement aux images. Son hors- champs est tout effet sonore dont la source n'est pas présente dans le champ de l'image, son in est un son dont la source est visible et son off. Dans un film, un son off est souvent le son du commentateur.

Voix off : La voix off ou voix hors champs est une technique qui consiste à faire intervenir une voix extérieure qui n'apparaît pas à l'écran, c'est la voix du commentaire

Zoom : Le zoom ou le travelling optique est effet de rapprochement (zoom avant) ou d'éloignement (zoom arrière) du champ visuel sans déplacement de la caméra.

Par la distance entre la caméra et la scène filmée.

Plan général : il cadre l'ensemble d'un décor ou d'un paysage.

Plan moyen : il cadre le personnage entièrement jusqu'aux pieds.

Plan américain : il cadre le personnage de la cuisse à la tête.

Gros plan : il ne retient que le visage du personnage qui est cadré de près. Le gros plan permet au spectateur de faire une analyse psychologique du personnage grâce à l'analyse de ses réactions les plus intimes.

Insert : ou très gros plan, il cadre le visage d'un personnage il est très rapproché de ce dernier ou d'un objet et sert à attirer l'attention d'un spectateur sur une information importante tout en soulignant son impact dramatique.

Keywords : Novel - History – Rewriting – film adaptation

Summary :

The return of the colonial past in algerian literature and film production shows that there is still so much to be said. This omnipresence of the representation of the colonial fact is proof of a memory still too vivid to be forgotten. This led us to think about the evolution of the representation of the algerian colonial past in the fiction and film space. Our researches are at the crossroads of the literature/history disciplines and the literature/cinema arts ones, this has led us to a comparative reading between two novelistic works *The Opium and the stick* and *What the day owes the night*, and their different context and on screen adaptations. Since this study is also about borrowing from the novel, we propose to analyze the changes that occur during a semiotic passage to another and to show that the process of adaptation in our corpus does not allow to have a true copy of the initial text, but it proposes a new interpretation.

Mots clés : roman - Histoire -réécriture - adaptation cinématographique.

Résumé :

Le retour du passé colonial algérien dans la littérature et dans la production filmique algérienne montre qu'il y a encore tant à dire. Cette omniprésence de la représentation du fait colonial est la preuve d'une mémoire encore trop vive pour être oubliée. C'est ce qui nous a amenée à réfléchir sur l'évolution de la représentation de du passé colonial algérien dans l'espace romanesque et filmique. Ce travail de recherche entrepris est à la croisée des disciplines littérature histoire et à la croisée des arts littérature/cinéma, il nous a conduite vers une lecture comparative entre deux œuvres romanesques *L'Opium et le bâton* et *Ce que le jour doit à la nuit* appartenant chacune à un contexte différent, et de leurs adaptations à l'écran. Etant donné que cette étude s'intéresse également aux emprunts au roman, nous proposons d'analyser les changements qui s'effectuent lors d'un passage sémiotique à un autre et de montrer que le processus d'adaptation dans notre corpus ne permet pas d'avoir une copie conforme du texte initial, mais il propose une nouvelle interprétation.

الكلمات المفتاحية: الرواية -التاريخ – إعادة الكتابة – الاقتباس السينمائي.

المُلخَص:

عودة موضوع ماضي الجزائر الاستعماري إلى واجهة الأدب الجزائري الناطق باللغة الفرنسية والأفلام السينمائية يظهر أنه لا يزال هناك الكثير مما يمكن قوله على هذه الحقبة الاستعمارية. فتمثيل الحقيقة الاستعمارية دليل على أن الذاكرة بما تحمله من مضامين رمزية تاريخية لم تتلاشى ولا يمكن نسيانها. هذا ما دفعنا إلى التفكير في تمثيل الماضي الاستعماري الجزائري في الفضاء الروائي السينمائي.

تتمركز هذه الدراسة في مفترق طرق العلوم الإنسانية: الأدب والتاريخ وأيضا في مفترق طرق فنون الأدب والسينما، مما قادنا إلى قراءة مقارنة بين العملين الروائيين "العصى والأفيون" و "فضل الليل على النهار" والفلمين المقتبسين منهما. لذلك سنركز على إبراز التغيرات التي تطرأ على محتوى الرواية أثناء الانتقال من نظام إلى آخر وإظهار أن الاقتباس لا يعني بالضرورة نسخة طبق الأصل من النص الروائي الأصلي.