

Université Abdelhamid Ibn Badis. Mostaganem
Faculté des langues étrangères
Département de langue française



UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

LITTÉRATURE ET INTERMÉDIALITÉ :
LA TRANSÉCRITURE DU ROMAN DE YASMINA KHADRA
L'ATTENTAT

Thèse de doctorat en langue et littérature françaises
Spécialité : La transécriture en langue française. Du narratif vers les médias

Présentée et soutenue publiquement par
Mme EZZINE Kheira Yasmine

Sous la direction du :
Pr. ROUBAI-CHORFI Amine

Membres du Jury

- M. ROUBAI-CHORFI Amine. (Pr.) Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem
- M. MILIANI Hadj. (Pr.) Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem
- M. TIRENIF Mohamed El Badr. (MCA) Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem
- M. LAIB Ahcene. (MCA) Université Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem
- M. FATMI Saadedine (MCA) ENS Oran
- M. BENSLIM Abdel Karim (MCA) Université Belhadj BOUCHAIB - Ain Témouchent

Année universitaire 2019/2020

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION GÉNÉRALE</u>	8
<u>PARTIE PREMIÈRE : DU TEXTE LITTÉRAIRE VERS LES SUPPORTS MÉDIATIQUES</u>	18
<u>CHAPITRE PREMIER : CONFLUENCE DE LA <i>TRANSÉCRITURE</i> AVEC LA <i>TRANSMODALISATION</i> ET L'<i>INTERMÉDIALITÉ</i></u>	21
<u>I - LA RÉ/ÉCRITURE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE</u>	22
<u>II - LA <i>TRANSMODALISATION</i></u>	31
<u>III - <i>LITTÉRATURE</i> ET RELATIONS <i>INTERMÉDIALES</i></u>	40
<u>CHAPITRE DEUXIÈME : L'ADAPTATION COMME PRATIQUE PREMIÈRE</u>	52
<u>I - LA PRATIQUE DE L'ADAPTATION EN QUESTION :</u>	53
<u>II - LE PARCOURS DU TEXTE LITTÉRAIRE PAR LES MÉDIAS</u>	60
<u>III - LE STATUT DE LA LITTÉRATURE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE :</u>	70
<u>CHAPITRE TROISIÈME : LES DIFFÉRENTES RÉÉCRITURES DE <i>L'ATTENTAT</i></u>	79
<u>I - DU TEXTE LITTÉRAIRE AU FILMIQUE</u>	80
<u>II - DU TEXTE LITTÉRAIRE AU SCÉNIQUE</u>	88
<u>III - DU TEXTE LITTÉRAIRE AU GRAPHIQUE</u>	100
<u>CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE</u>	114
<u>PARTIE DEUXIÈME : L'EFFET DE LA <i>TRANSÉCRITURE</i> SUR LE ROMAN <i>L'ATTENTAT</i></u>	116
<u>CHAPITRE PREMIER : ÉTUDE NARRATOLOGIQUE (PERSONNAGE, PERSPECTIVE NARRATIVE ET DESCRIPTION)</u>	119
<u>I - LES DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS DU PERSONNAGE AMINE JAAFARI</u>	120
<u>II - LA PERSPECTIVE NARRATIVE</u>	129
<u>III - LA OU LES DESCRIPTIONS ?</u>	142
<u>CHAPITRE DEUXIÈME : QUEL SYSTÈME DE VALEURS ADOPTER ?</u>	158
<u>I - UNE AXIOLOGIE VARIÉE À TRAVERS <i>L'ATTENTAT</i></u>	160
<u>II - PENSER LA RESPONSABILITÉ MORALE ET LA SOLIDARITÉ AVEC DOUEIRI</u>	166
<u>III - LES DILEMMES DE <i>L'ATTENTAT</i> DE FRANCK BERTHIER</u>	173
<u>CHAPITRE TROISIÈME : LA SYMBOLIQUE DE LA <i>CHUTE</i> DANS <i>L'ATTENTAT</i> ET SA <i>TRANSÉCRITURE</i></u>	182
<u>I - LE MYTHE ESCHATOLOGIQUE</u>	183
<u>II - LA <i>CHUTE</i> PSYCHOLOGIQUE DANS <i>L'ATTENTAT</i> DE DOUEIRI</u>	191

<u>III - LA CHUTE DRAMATIQUE DANS LA PIÈCE DE BERTHIER</u>	197
<u>CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE</u>	206
<u>CONCLUSION GÉNÉRALE</u>	208
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	214
<u>ANNEXES</u>	224
<u>INDEX</u>	227

Résumé :

Cette thèse traite de la transmutation du narratif vers les médias. Elle porte sur l'œuvre de Yasmina Khadra *L'Attentat* et sur les ouvrages bédésque, cinématographique et scénique qui s'en inspirent. Ce travail analyse de façon comparatiste l'écriture romancée ainsi que la possibilité de traduire celle-ci en passages graphiques, scénaristiques et théâtraux, afin de distinguer quels éléments de littérarité sont restés immuables, nous permettant de continuer à appeler littérature ces nouvelles formes d'adaptations. Les supports médiatiques et les processus techniques intervenant dans leur production sont aussi étudiés ; en mettant en évidence les similitudes et les divergences entre les œuvres de notre corpus. Le système de valeur véhiculé dans l'œuvre source et son altération est notamment analysé sous l'angle spécifique de chaque médium.

Termes clés : *littérature – intermédialité – transécriture – axiologie*

Abstract:

This thesis deals with the transmutation of the narrative towards the media. It focuses on the novel of Yasmina Khadra *The Attack* and on the comic, cinematographic and scenic works inspired by it. This work comparatively analyzes the fictionalized writing as well as the possibility of translating it into graphic, script and theatrical passages, in order to distinguish which literary elements have remained immutable, allowing us to continue to call literature these new forms of adaptations. The media and the technical processes involved in their production are also studied; highlighting the similarities and divergences between the works in our corpus. The value system conveyed in the source work and its alteration is particularly analyzed from the specific angle of each medium.

Keywords: *literature - intermediality - transcribing – axiology*

ملخص :

تتناول هذه الأطروحة تحويل السرد نحو وسائل الإعلام. إنها تركز على رواية الصدمة لياسمينه خضراء وعلى الأعمال الرسومية، السينمائية و المسرحية المستوحاة من ذلك. يقارن هذا العمل بين الكتابة الخيالية وكذلك إمكانية ترجمتها إلى مقاطع رسومية ومشاهد سينمائية و مسرحية ، من أجل التمييز بين العناصر الأدبية التي بقيت غير قابلة للتغيير ، مما يسمح لنا بمواصلة تسمية الأدب هذه الأشكال الجديدة من التعديلات. كما تتم دراسة الوسائط والعمليات الفنية المتعلقة بإنتاجها؛ و تسليط الضوء على أوجه التشابه والاختلاف بين الأعمال الكرتونية، السينمائية و المسرحية. يتم أيضا تحليل نظام القيمة المنقول في العمل المصدر و دراسة تغييره بشكل خاص حسب الزاوية المحددة لكل وسيط.

المصطلحات الرئيسية : الأدب – التفاعل الوسائطي – الكتابة المتعدّية – أكسيولوجيا

DÉDICACE

À
ma famille

REMERCIEMENTS

J'exprime premièrement ma gratitude envers M. ROUBAI-CHORFI Amine, mon directeur de thèse, pour ses conseils, son soutien, sa patience et sa grande compréhension.

Que soit également remercié ici mon cher ami M. BEN BRAHIM Hamida pour les corrections et les relectures minutieuses de mes travaux. Je lui témoigne toute ma reconnaissance.

Je témoigne également ma profonde gratitude à mes chers parents et ma tante Faty qui m'ont encouragée sans cesse pendant ces années, en m'apportant leur soutien moral, physique et financier.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Littérature et médias semblent être deux domaines pris entre deux dynamiques contradictoires. Emprunt à l'anglo-américain, le mot *média* est employé par les sociologues et les publicitaires afin de désigner l'ensemble des techniques et des supports de diffusion massive de l'information et de la culture, entre différents acteurs (producteurs, diffuseurs et usagers). Permettant ainsi d'établir une communication écrite, orale ou audiovisuelle, les médias sont des dispositifs complexes à la fois sémiotique, technique, économique, politique et social.

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, cet ensemble de supports de diffusion assiste à l'expansion de la culture de masse à travers les feuilletons, séries télévisées, photo-roman, bande dessinée, jeux, etc. En effet, à travers ces intermédiaires de transmission ou de distribution, les médias apparaissent comme un lieu de passage et d'échange privilégié entre les grandes aires culturelles.

La littérature quant à elle, s'étend à tout usage esthétique du langage. Désignant ainsi tout ce qui a rapport à la culture de l'esprit, sans être information, science ou technique. En ayant un caractère protéiforme à travers l'exploitation de toutes les potentialités du langage, la création de différents mondes et en abordant l'homme et la société, la littérature porte constamment ses interrogations sur le monde. Ainsi que la dimension esthétique de la littérature moderne voire contemporaine est fondée sur le développement de formes culturelles planétaires à prétention universaliste.

Comme, la production poétique, après la découverte des camps de la mort lors de la seconde guerre mondiale, a exprimé son doute à l'égard de toute littérature à visée morale ou humaniste, en créant de la sorte des tensions dans le monde intellectuel qui cherchait de nouvelles valeurs. À une littérature héroïque succède donc une littérature dénonçant la stupidité et les atrocités du conflit. Ces deux domaines sont-ils alors appelés à s'affronter ou à se mêler ?

Les deux domaines, littérature et médias qui semblent inconciliables, peuvent du moins être rapprochés, dans la mesure où la littérature se présente comme un guide pour comprendre le monde et tend à le rendre visible et lisible. Parallèlement, les médias, partout présents, ont parfois un rapport avec le récit qui semble porteur de liberté et d'égalité en se présentant comme un instrument d'ouverture au monde. La relation entre la littérature et les moyens modernes d'informations et d'expression ne se mesure plus en termes d'influence, mais de complémentarité. Désormais, vers les médias que la littérature se tournerait pour proliférer sa pensée.

À l'orée de ce XXI^e siècle, la littérature, en son sein se jouent des tensions, des formes de négociations avec d'autres formes artistiques tels que le cinéma, la musique, la peinture ou encore la danse. Comme on voit proliférer des types de publications qui recouvrent des phénomènes très disparates : utilisés aussi bien dans le domaine des logiciels ludo-éducatifs que celui du cinéma interactif, ou encore les pratiques d'écritures liées aux blogs, aux forums à travers lesquels les internautes réagissent directement. La conception de certains jeux vidéo qui font l'objet d'une *adaptation* d'une œuvre littéraire offre aux utilisateurs libre cours d'incarner un personnage, modifier l'enchaînement des événements du récit, un récit dans lequel le lecteur est incité à devenir interactif, voire partie intégrante.

Or, actuellement nous n'assistons pas uniquement à la fusion des genres littéraires avec les autres arts, mais plutôt à cette hybridation esthétique dans laquelle le substrat médiatique tient une place centrale. Le récit s'est transformé en scénario, comédie musicale, jeu vidéo etc. et on lui reconnaît désormais la possibilité de migrer, de muter de ses lieux et supports d'origine vers d'autres médias et l'appellation de cette pratique varie selon les théoriciens, les techniques et les supports adoptés : *adaptation, transmutation, transmigration, transécriture*, etc. Ainsi le croisement entre une œuvre littéraire et les médias engendre-t-il actuellement la création de concepts nouveaux : *recyclage, interartialité* et *intermédiarité* et se met au service d'un nouvel objet d'étude : *la narrativité médiatique*.

De ce fait, la création littéraire semble ne pas subir la concurrence des médias, en revanche ces derniers constitueraient en l'occurrence un lieu de brassage surtout dans des domaines où la combinaison entre le texte, l'image, le son et la fluidité de la diffusion est rapide.

En perpétuel mouvement, la littérature cherche ainsi à se renouveler à une ère médiatique où la société de la consommation triomphe, elle trouve alors en les médias de nouveaux supports pour de nouvelles formes d'écritures, en allant jusqu'à développer la concurrence entre les différentes formes d'arts narratifs. C'est une tendance qui se développe à l'heure actuelle et la rencontre entre littérature et médias ne se situe pas uniquement dans la prestation scénique ; c'est aussi sur les nouvelles plateformes informatiques dotées de diverses fonctions logicielles qu'elle se

manifeste, considérons par exemple les romans interactifs¹ ainsi que la poésie numérique² où l'enchaînement se déroule en parallèle à l'énonciation d'un texte.

Cette fusion entre texte, image et audio-visuel constitue une alliance des plus fertiles, voire l'une des révolutions majeures de la création artistique contemporaine. Toutefois, la production d'une œuvre littéraire et sa mutation vers une œuvre dramatique ou musicale remet d'une part en question l'appréhension et l'utilisation de l'écriture. Par ailleurs, l'*intermédialité* entre les différentes créations poétiques et artistiques convoque parfois un personnage emblématique de la littérature qui devient la figure centrale du spectacle telle « *Esméralda* » dans la comédie musicale « *Notre-Dame de Paris* »³, souvent convoquée sur la scène contemporaine. Ou c'est encore une thématique qui est transposée de la littérature au champ scénique.

L'œuvre de Yasmina KHADRA est illustrative d'un point de vue intermédial. Car, il existe une relation entre l'écriture de cet auteur et les arts visuels. Tel est le cas des romans : *Morituri* (1997), *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *Cousine K.* (2003), *L'attentat* (2005), *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), qui ont tous fait l'objet d'une adaptation cinématographique, ou théâtrale, ou graphique ou encore chorégraphique.

Ainsi les médias imprègnent-ils fortement les œuvres de Yasmina KHADRA, et nous avons centré notre réflexion sur son roman *L'Attentat* qui semble être au carrefour de ces domaines. Publié en 2005, *L'attentat* relate l'histoire d'*Amine Jaafari*, un chirurgien palestinien naturalisé israélien installé à Tel-Aviv avec sa femme, *Sihem*, également palestinienne. Un matin, une explosion surgit et il apprend que sa femme était la kamikaze. Pour cela, Amine n'aura de cesse de remettre en cause les raisons qui ont incité sa femme à se faire exploser.

Mis à part le thème de la guerre et l'arrière-plan historique du conflit israélo-palestinien, le roman semble avoir un caractère humaniste, dans la mesure où il offre un exemple d'intégration d'une part, et de la quête identitaire d'autre part. Derrière l'énigme d'une intrigue en apparence policière le débat d'idées entre personnages

¹ Appelés aussi les livres-jeu, ces nouveaux dispositifs consistent à raconter une histoire tout en enrôlant le lecteur dans la trame narrative via le web.

² Dans son article « Une poésie pour tous les langages artistiques : poéticité et lecture numérique » Bagano Regueiro Salgado examine les concepts de poéticité et de littéralité appliqués aux poètes numériques.

³ *Notre dame de Paris* est une comédie musicale inspirée du roman éponyme de Victor HUGO. Elle a fait l'objet de nombreuses représentations : anglaise, américaine, canadienne, italienne, espagnole et russe.

résonne d'enjeux métaphysiques et moraux. Ils constituent les vraies questions du roman : la volonté relative à la résolution de l'acte terroriste ne fera en effet que renvoyer le problème de la responsabilité de *L'attentat* du côté d'une enquête morale et spirituelle sur l'auteur du crime.

Tout en constatant que cette œuvre a été adaptée à de nombreux genres : film, roman graphique et pièce de théâtre, la diversité des supports nous a conduits à nous interroger sur le processus de l'adaptation. Ce système sémiotique peut-il dire moins ou plus qu'un autre système sémiotique ou tous deux peuvent-ils exprimer les mêmes choses ? Est-ce qu'il rectifie l'œuvre afin de la rendre accessible à un public plus large ?

Nous faisons le choix de considérer le roman de Yasmina KHADRA *L'attentat* et ses trois adaptations. Notre corpus présente ainsi quatre médias différents car le processus de leur mutation s'inscrit dans le cadre de la *transécriture* et témoigne d'une appréhension de la question de notre formation doctorale.

De ce fait, la thèse se veut être une étude de la littérature francophone, plus précisément, basée sur la notion de *transécriture* de l'œuvre de Yasmina KHADRA *L'Attentat*. Ainsi que nous centrerons notre réflexion sur les *adaptations* de ce roman : en roman graphique produit par le scénariste Loïc DAUVILLIER, publié en 2012 par les éditions Glénat. L'adaptation de ce roman en film, qui est co-écrit et réalisé par Ziad DOUEIRI est sorti en 2013. Et finalement la mise en scène de ce texte en pièce de théâtre par Amandine KLEP et Franck BERTHIER en 2015.

Nous remarquons que ces médias bousculent la narratologie classique, dont le principal objet était, jusqu'à présent, l'analyse des modalités de présentation de l'histoire et la prise de conscience de la distinction entre les événements racontés et la manière dont ils sont racontés. Dès lors, nous apporterons ici une précision concernant cet objet de recherche : une étude sur les propositions les plus actuelles relatives à la lecture et à la compréhension des œuvres littéraires et des manières inédites d'aborder les récits graphique, scénaristique et scénique.

Au début de ce XXI^e siècle nous assistons à la remise en cause de certains cadres ou conventions littéraires épistémologiquement comme techniquement. Car, aujourd'hui, le récit s'adapte au support numérique et multimédia et passe d'un médium à un autre. Or, chaque changement matériel de support entraîne d'importantes modifications dans l'art narratif même. Et si désormais la littérature ne réside pas obligatoirement dans le livre imprimé, et si des arts nouveaux émergent,

faisant partie du processus littéraire, où réside donc la littérature ? S'agit-il d'une nouvelle forme de la littérature ? Assistons-nous à une rupture épistémologique ? De ce fait quel avenir pour la littérature en bifurcation constante ? Ne change-t-elle pas les fonctions de l'art narratif ?

Notre projet de recherche, dans cette littérature francophone, se focalise sur cette pratique qu'est la *transécriture*. Au stade de sa formation, elle apporte en effet de nouvelles variations dans ce que nous considérons traditionnellement comme littérature. Par quels dispositifs multimédias cette mutation du *narratif* vers les *médias* est-elle prise en charge ? Dans quelle(s) mesure(s) le support multimédia conditionne-t-il la narrativité ?

Nous pouvons toutefois nous demander si la *transécriture* est une question entièrement nouvelle pour *la science du récit* ? Et comment cette dernière peut-elle être étendue à des récits scénaristique, scénique et graphique ? Que sont le personnage, la focalisation et la description ? Le passage du *narratif* vers les *médias* ouvre-t-il véritablement de nouveaux territoires pour l'enquête narratologique ?

De par la profondeur narrative de l'univers que le texte source engendre, les narrations dans le cadre de *l'intermédialité* de cette œuvre sont singulières par rapport aux modes de la narration classique. Nous sommes amenés ainsi à nous interroger sur cette transposition médiatique : quels stratagèmes numériques sont-ils développés dans *L'attentat* entre le genre romanesque et ses multiples adaptations ?

Nous pouvons aussi nous demander comment ces multiples adaptations arrivent-elles à attirer l'attention du *lecteur/spectateur* puisque les stratégies littéraires ne sont pas identiques, comparables à celle du roman imprimé ?

Le bilan de ce que l'on sait déjà sur la question de recherche, c'est que la séparation des genres y est de moins en moins marquée, à une ère où les défis techniques occupent le premier plan. Cependant, nous n'assistons plus à la concentration de chaque genre sur lui-même et la réduction de chaque médium à son essence mais plutôt à une modernité au sein de la littérature.

Ce qui pourrait traduire de près cette modernité c'est l'émergence d'une constellation de pratiques qui échappent pour une large part aux catégories habituelles de l'élaboration littéraire. Nous prendrons comme exemple cette pratique qui est *l'adaptation* d'un récit narratif vers un médium quelconque. Toutefois, les appellations de cette pratique varient et changent selon chaque support et chaque technique adoptés.

La publication de l'ouvrage *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation* sous la direction d'André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN révèle les insuffisances du terme vague, *adaptation*, mais largement admis, pour déceler celui de la *transécriture*. Quant à Umberto ECO, il propose une terminologie proche de la *transécriture* ; la *transmigration*. Ou la *transmutation*, « le passage de matière à matière » par exemple l'*adaptation* d'une œuvre musicale en ballet. Ces pratiques se présentent comme des procédés semblables à celui que nous venons de considérer, mais avec une définition plus fournie et poussée. Or, Jean PEYTARD et Sophie MOIRAND présentent une distinction entre *reformulation* et *transcodage*, où l'on transforme un texte en un texte « équivalent », en passant d'un support médiatique à un autre, soit au sein d'un même médium.

En matière de théorie, Régis DEBRAY a proposé de constituer une nouvelle discipline, la *médiologie*, qui étudierait les relations entre les conditions médiatiques et la diffusion des idées. La prise en compte de cette dimension *médiologique* apparaît aujourd'hui essentielle à toute recherche en analyse du discours.

Concernant la *transécriture*, le nombre de thèses consultées étant relativement peu importantes, hormis celle de Ludovic TRAUTMANN sur les récurrences problématiques dans la série James Bond ; une étude portant plus sur la dimension technique et le support que le texte. Sinon celle d'Alain JETTÉ, une étude qui se décline autour de deux axes ; sur le processus de *transécriture* du roman vers le scénario d'abord, ensuite du scénario au film d'animation 3D en image de synthèse, en se penchant sur deux éléments en particulier, le passage de la description littéraire, scénaristique et filmique, en même temps sur l'élaboration des personnages et de ce qui les définit. Elles sont consultables sur le web, voire la publication de certains articles en lignes traitant de la même thématique.

Actuellement, l'*intermédialité* constitue l'un des axes de recherches les plus dynamiques puisqu'elle exige la conjonction entre différents supports médiatiques avec l'abolition de la notion du médium phare. En ouvrant de la sorte de nouvelles perspectives d'analyser des œuvres littéraires.

Pour une analyse *intermédiaire*, les ouvrages des théoriciens tels que John Thomas MITCHELL, Claus CLÜVER et Werner WOLF, principaux représentants aux États-Unis de la réflexion sur « *littérature et médias* » et également ceux d'Alain-Philippe DURAND en France mettent en évidence la multiplicité des aspects intermédiaires que le texte littéraire peut avoir. Mais les études sur l'iconographie de

Lars ELLESTRÖM s'avèrent efficace dans la mesure où ils viennent compléter les travaux des innovateurs.

Les discours que tiennent les théoriciens de la matière sur la littérature numérique sont donc assez variables, en fonction des thématiques et en fonction des techniques et des supports adoptés car d'autres représentations rivalisent avec la littérature dans tous ses usages.

Pour ce qui est du cadre théorique, l'axe principal de recherche retenu est de repérer les éléments nécessaires à la production et à l'analyse d'œuvres littéraires, graphique et scénaristique et scénique, et de baliser le champ du point de vue de la *littérarité* et l'*intermédiarité*. Notre sujet touche ainsi plusieurs domaines de la connaissance, mais comme il en convient, nous resterons du côté de la littérature et des médias.

L'enjeu de cette recherche est donc d'articuler de manière dynamique les notions et les concepts qui sont au fondement de *la théorie du récit* aux sens de Roland BARTHES, Tzvetan TODOROV, Gérard GENETTE et Antoine COMPAGNON et ce que la question du devenir du *récit littéraire imprimé* à travers la *transécriture* permet d'apporter à *la théorie du récit*. Quant à la fonction de l'*intermédiarité*, nous nous pencherons d'une part sur les concepts centraux de cette pratique telle qu'elle apparaît chez son représentant, Jürgen MÜLLER et davantage sur la production de sens des convergences médiatiques à l'intérieur de l'œuvre de Yasmina KHADRA.

Notre cadre théorique croisera *intermédiarité*, *narratologie*, *sémiotique*, et *philosophie*. La dimension technique, et notamment la prise en compte de l'analyse *multimodale*⁴, sera transversale à toutes ces approches.

Notre corpus est étudié dans sa dimension *intermédiaire*. C'est-à-dire dans les liens qu'il entretient avec d'autres médias entre autres le cinéma, le théâtre et la bande dessinée. Les récits tels qu'ils se présentent actuellement sur un support numérique constituent une étape transitoire de la forme matérielle de la présentation des récits. Cela donnera, pour de nouvelles expérimentations littéraires, une place à la littérature en dehors du livre. De ce fait, nous faisons l'hypothèse que la

⁴ Selon Dominique Maingueneau, on parle aujourd'hui d'analyse *multimodale* ou d'analyse de la *multimodalité* « dès qu'il y a étude de l'interaction entre le verbal, le visuel, le sonore. Avec l'essor des nouvelles technologies de la communication, ce type d'approche connaît un développement considérable. » In *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 132.

transécriture ; du tissu narratif vers les médias, serait également inhérente à un genre en constitution, ou même inhérente à la modernité littéraire.

Comme nous n'assistons pas à une opposition entre le *mode narratif* et le *mode dramatique* tels que nous les connaissons chez Platon et Aristote (*diégésis / mimésis*), mais plutôt à cette *transmutation* d'un récit, à l'origine narratif, vers un récit dramatique qui stipule la présence du mode narratif et dramatique dans un même support. Nous faisons l'hypothèse que la tension entre récit textuel et récit scénographique, scénique et graphique permettrait de réinterroger certaines notions narratologiques dans leur rapport au support transcripturaire.

Notre corpus est complexe étant abordable de points de vue différents mais aussi parce qu'il semble être en émergence. À cette complexité de l'objet doit donc répondre une diversité méthodologique. Afin de montrer l'intention de modernité dans la littérature contemporaine, ce travail examinera les concepts de *littérarité* et d'*intermédialité* appliqués à cette œuvre : il analysera de façon comparatiste l'œuvre de Yasmina KHADRA *L'attentat* et sa *transposition* en plusieurs médias, afin de distinguer les traits qui définissent l'*intermédialité*.

Ce projet se sert, en effet, d'une démarche qui met en œuvre des instruments d'analyse appartenant à des domaines disjoints : la littérature comparée, l'iconographie, le théâtre et le cinéma. Ce choix est motivé par ma formation initiale en littérature contemporaine et imposé par la nature pluridisciplinaire du sujet en soi.

Ce travail se propose de réfléchir sur un genre littéraire en construction et qui suscite encore des interrogations. À partir du corpus *L'attentat* de Yasmina KHADRA et sa *transmutation* vers un scénario, un texte théâtral et un roman graphique, nous tenterons, dans une première partie, de vérifier la pertinence de l'appellation *adaptation* et de définir les conditions ou les caractéristiques de la *transposition* du narratif vers les médias : *transécriture*. Les supports médiatiques et les processus techniques intervenant dans la production de ces adaptations seront aussi analysés, sous l'angle spécifique à chaque médium, tout en mettant en évidence les similitudes et les divergences qui apparaissent dans la manière de la *transmutation*. Cette première partie ne vise pas cependant à résumer les théories que ces mouvements ont élaborées pour penser leur champ d'étude et d'intervention, mais à offrir un aperçu sur la pertinence de l'*intermédialité* pour décrypter les enjeux de la *littérarité*.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous soumettrons notre corpus à diverses lectures : narratologique, sémiologique et philosophique afin de montrer que ces *adaptations* sont des textes qui empruntent à un genre romanesque et à de nombreuses techniques et caractéristiques médiatiques. Pour être lisible, nous développerons cette partie selon une exposition qui passe d'abord par la maîtrise et la connaissance des notions liés à la théorie du récit, littéraire dans un premier temps, cinématographique, scénique et graphique dans un second. D'abord, selon les premières études de la tragédie et de l'épopée chez Aristote et Platon et c'est à peu près tout ce dont on dispose comme théorie du récit jusqu'à la fin du XIXe siècle, ensuite selon les auteurs Roland BARTHES, Gérard GENETTE, Tzvetan TODOROV et Antoine COMPAGNON entre autres. Puis, nous centrerons la question sur le système de valeur véhiculé dans le roman et ses déroutements à travers les diverses *adaptations*, et nous mesurerons à quel point les installations scénaristique, scénique et graphique, qui de nos jours utilisent le potentiel numérique, sont porteuses d'une nouvelle forme narrative qui défie aussi bien l'auteur que le lecteur.

Ces installations sont plurielles du fait de leurs nouveaux supports qui nécessitent, pour être créées et pour être mises en scène, des univers sémantiques, verbaux, visuels et sonores.

PARTIE PREMIÈRE :
DU TEXTE LITTÉRAIRE
VERS LES SUPPORTS MÉDIATIQUES

La littérature contemporaine multiplie ses rapports aux médias car elle n'est plus considérée comme un monde autonome, autarcique. Son investissement, à l'heure actuelle, se déploie dans un espace hybride, et ce à travers cette pratique qu'est l'*adaptation*. Quand on parle d'*adaptation*, terme très large, de textes littéraires à l'écran ou aux autres médias, cela nous renvoie vers des notions telles que la transformation, le changement, l'hybridation ou encore la trahison qui sont ainsi évoquées pour parler des pratiques *intermédiales*. Cette pratique, si fort présente au début de ce XXI^e siècle avec les progrès techniques, ne cesse de gagner en importance, comme ces derniers sont venus confirmer ou même systématiser la tendance.

Pour penser la poétique littéraire, l'*adaptation* propose une alternative au paradigme *transécriture* qui offre une structure de pensée très révélatrice et permet à une seule œuvre littéraire de substituer une logique cumulative et multiple. Le roman de Yasmina KHADRA *L'attentat* et ses multiples *mutations* sont considérés, dans ce qui pourrait constituer leur particularité *scripturale* tout en explorant les rapports de réciprocity/éloignements entre le texte initial et sa version filmique, scénique et graphique, produisant un type d'écrits à la lisière de plusieurs genres. S'il est question de métamorphose, est-ce alors un engendrement d'un nouveau *genre* littéraire ? Ou tentent-ils de s'éloigner de tout enferment *générique* ? Cette multiplicité fait-elle de *L'attentat* une œuvre *intermédiaire* ?

Cette partie, essentiellement théorique, engage donc le débat sur les possibilités d'un rapport entre l'écriture romancée et ses différentes réécritures en scénario filmique, en pièce de théâtre et en roman graphique. Nous tenterons dans un premier chapitre de déterminer les bases de la conception de l'*adaptation* du texte littéraire comme nous soulèverons certaines ambiguïtés concernant le maniement du récit, de la trame narrative et, d'avantage, du système sémiotique notamment dérivé du roman qui nous mènent à poser des questions au sujet de la *transécriture* et ses différents équivalents ; la *transmigration*, la *transmutation*, le *transcodage* ou encore la *reformulation*. De ce fait, quel concept est-il le mieux compatible avec notre étude ?

Chaque support médiatique adopté véhicule par les moyens qui lui sont spécifiques (texte, image, son, scène, etc.) ses propres ressources sémiotiques. À cet égard, avec l'émergence d'une large catégorie de textes, de nouveaux genres esthétiques ont vu le jour. Nous passerons donc aux spécificités des médias abordés, en allant du livre vers le cinéma, le théâtre et finalement la *bande dessinée*. Il se

manifeste via le changement de matière une transformation du récit diégétique vers le mimétique. Nous les étudierons de manière plus précise dans ce chapitre, selon trois aspects différents (écrit, scénique, imagé).

La première partie de ce travail s'efforcera, d'une part, d'introduire les notions importantes telles l'*intermédiarité*, la *transécriture* et la *transmodalité*, d'autre part, nous étudierons le passage du texte romanesque vers le cinéma, le théâtre et la bande dessinée, en revenant sur les relations entre ces dernières qualifiées de rapport d'influence, de mutation ou de complémentarité. Cette forme nouvelle offre l'occasion de réinvestir une réflexion très ancienne de la littérature et qui touche au statut ontologique de la littérature elle-même et en particulier de la distinction entre la *diégésis* et la *mimésis*.

CHAPITRE PREMIER :
CONFLUENCE DE LA *TRANSÉCRITURE*
AVEC LA *TRANSMODALISATION*
ET L'*INTERMÉDIALITÉ*

En passant d'un support à l'autre, d'un médium à l'autre, la réécriture d'un texte littéraire ne dit pas forcément la même chose que le texte original, et subit manifestement un nombre de contraintes de création et de déformation en rapport avec ce qui pourrait être nommé la configuration spécifique au médium d'accueil. Néanmoins, plus d'un siècle de pratique réduit, voire surpasse toute incommodité, et démontre que l'*adaptation* est non seulement possible, mais aussi sujette à être largement répandue au fil du temps, vu le nombre remarquable des *adaptations* qui se prolifèrent.

Cependant, l'inscription d'une œuvre dans un autre genre passe par de multiples revirements d'ordre : scriptural, modal et médiatique, d'où la variation des appellations concurrentes, plus ou moins synonymiques, de cette configuration qui change d'un théoricien à un autre, d'une école à une autre : *transécriture*, *transmutation*, *transmodalisation*, *intermédiarité*, etc.

Il convient de remarquer que la variation des nominations de cette pratique ne constitue pas la question à laquelle nous sommes confrontés. Or, l'interrogation récurrente concerne la *fabula* et les fins d'une rencontre entre deux types d'auteurs, de textes, de supports, pour un texte tuteur : cependant, est-il possible que l'histoire du support d'origine existe sur un autre support ? Peut-elle avoir une meilleure incarnation sémiotique en dehors de son support d'origine ?

La relation du roman avec les autres médias est examinée au fur et à mesure de nos réflexions dans ce chapitre ; en examinant d'emblée la question de la *réécriture* et tous les concepts qui en découlent lorsqu'un récit mute d'un support à un autre. Ainsi que la question de brassage de modes *diégétique* et *mimétique*. Pour conclure, on peut noter également la question d'interdépendance entre les médias actuellement.

I - La réécriture d'une œuvre littéraire

L'*adaptation* d'une œuvre romanesque en texte cinématographique, théâtral, bédéesque ou autre construit des textes, des scènes, des mondes possibles différents où l'interprétant dit moins ou plus que le texte initial. Dans le cas du théâtre, voire du cinéma, une matière scénique et sonore, sans omettre le décor et les costumes, interprète la majeure partie du roman, dans le cas du roman graphique, le roman est interprété par une matière iconique, via des images, des couleurs, mais ces différentes reformulations délaissent bien d'autres éléments, notamment la consistance

de la matière verbale. Nous reviendrons, dans le chapitre qui suit, sur la question de ce que nous entendons par ces différentes mutations.

Dans ce chapitre, il sera surtout question de présenter la terminologie utilisée par les théoriciens et praticiens dans le domaine de l'*adaptation* artistique, notamment littéraire, à savoir la *réécriture* ou encore la *transécriture*. Ces deux pratiques ne sont pas sans conséquences, elles posent aussi la question de la *fidélité/trahison* et de la modification ; qu'elle soit *interne* ou *externe*.⁵ Du point de vue thématique, la duplication d'une œuvre originale doit permettre d'identifier la même œuvre, ne serait-ce que d'un trait. Ce qui implique aussi la manière dont les supports déforment toute *fabula* donnée. Cependant, quelles différences pourrions-nous établir entre ces deux pratiques, et de l'ensemble terminologique qui en découle ?

I.1 *Transécriture ou réécriture*

En passant du littéraire aux autres médias, le texte va d'une écriture à une autre, il subit un changement, instaurant un écart entre l'écriture première et l'écriture secondaire. La *réécriture* est donc l'opération, le processus par lequel on modifie une œuvre, en la faisant passer d'un genre à un autre, d'une même sémiotique à une autre. Elle désigne également au sens de Louis HÉBERT :

La réécriture d'un avant-texte en texte ou d'un avant-texte plus ancien en un avant-texte plus proche du texte final peut être vue comme une réécriture justement ou encore, s'il y a dissimilation systémique et si l'on veut en tenir compte (par exemple, si l'auteur a changé le genre d'un avant-texte à l'autre), comme une transposition.⁶

Il s'agit donc d'une opération de transformation qui génère un enjeu paradoxal de la déconstruction de l'un et de la construction de l'autre :

Le paradoxe du rapport s'offre ici avec vigueur : à la fois écriture et lecture, répétition du même et invention de l'autre [...] identique à soi mais différent [...] Soumettre tant l'œuvre à l'exigence d'un autre langage, qui l'affecte à son tour. La réécriture détient ce

⁵ Louis HÉBERT, dans ces travaux, élargit cette distinction de François RASTER entre les *transpositions internes* et *externes*. « Une *transposition interne* intervient au sein d'un même produit sémiotique (complet) : de la partie à son tout, du tout à sa partie ou d'une partie à une autre du même tout. Une *transposition externe* intervient d'un produit sémiotique à un autre : de tout à tout, de partie d'un tout à partie d'un autre tout, de partie d'un tout à un autre tout, d'un tout à une partie d'un tout. » In HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, Québec, 2017, p. 188.

⁶ HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, Québec, 2017, p. 187.

pouvoir contraire de lire en écrivant, commenter en modifiant, dévoiler en masquant – et détruire sa propre originalité en réfutant l'unicité de l'origine. ⁷

À cet égard, notre corpus, le roman de Yasmina KHADRA, *L'attentat*, et ses différentes adaptations, dans un premier temps, nous propose un modèle de textes *réécrits*, en revanche seraient-ils *trans/écrits* ?

Quant à la *transécriture*, comme son nom l'indique, est composée du préfixe *trans*, emprunté au latin « *préverbe et préposition signifiant "au-delà, par-delà de"*. *En composition, à côté du sens de "au-delà", il a aussi la valeur de "de part en part" et marque le changement total dans transformare (→ transformer, et aussi transfigurer).*»⁸ *Trans* a notamment en français les sens « *au-delà de* »⁹, « *à travers* »¹⁰ et marque le passage, ainsi que le changement.

Cependant, ce préfixe entre dans la composition de certains termes, pour ajouter à leur signification soit l'idée de l'au-delà, au travers, soit du changement et de la mutation. Tel est le cas de la *transécriture* qui indique la transformation d'un premier écrit, à une doublure, une gémellité pour ainsi dire. L'émergence de cette pratique est souvent perçue comme une forme d'*adaptation*, ainsi que ses premières expérimentations ont eu lieu au Canada. La publication de l'ouvrage *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*¹¹ sous la direction d'André GAUDREULT et Thierry GROENSTEEN révèle les insuffisances du terme vague, *adaptation*, mais largement admis, pour soumettre celui de la *transécriture*. Thierry GROENSTEEN souligne, à juste titre, que :

⁷ ROPARS-WUILLEMIER Marie Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1990, p. 170.

⁸ In *Dictionnaire Historique De La Langue Française*. Ed. 2010.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ En collaboration avec Thierry GROENSTEEN, André GAUDREULT organise un colloque « *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* », qui s'est tenu du 14 au 21 août 1993.

La *transécriture*, en dépit de l'énorme quantité de déchets artistiques qu'elle suscite, est néanmoins porteuse d'une démarche progressiste, c'est parce qu'elle relève d'un semblable acte de foi, assimilant la création à une conquête de l'esprit : ce que telle forme d'art ne paraît pas capable d'exprimer, c'est précisément cela qu'il faut tenter de lui faire dire.¹²

La *transécriture*, pour avoir sa pleine valeur, doit, en effet, être étendu à toute situation de *transposition*, comme elle vient en aide à l'*adaptation* et comble essentiellement les manques inhérents à cette dernière. Faisant partie des procédés de production sémiotique, elle est en effet capable d'engendrer un nombre indéfini de mondes possibles. La question qui sera notamment soulevée concerne l'aboutissement de sa production esthétique. Cette résultante, nous offre-t-elle alors une œuvre identique, supérieure ou inférieure ?

[...] La *transécriture* est, dans son principe, de l'ordre du transport, transporter un texte d'un médium vers un autre, elle n'est esthétiquement intéressante que dans la mesure où elle suscite, à partir de la mutation sémiotique qui la fonde, un déplacement au sein de l'ensemble des œuvres dans lequel prend place le texte qui résulte du travail de transposition.¹³

Concept, qui bénéficie d'un avantage ; d'aller au-delà des genres, la *transécriture* se sert d'une poétique de la *réécriture* afin de renforcer « *l'intertextualité et en même temps la dépasse grâce à une sémiologie de l'audiovision. De plus, cette mise en spectacle relève d'une transécriture qui va au-delà de l'aspect narratif pour accéder à l'intermédialité [...]* »¹⁴ De ce fait, cette pratique met, d'une part, le texte second en relation *transtextuelle*, développée par Gérard GENETTE, qui est l'*intertextualité*. Par ailleurs, cette position stipule que la pertinence de la *transécriture* se limite à un genre voire à un médium, à savoir le cinéma et l'art du spectacle.

I.2 *Transécriture et relation transtextuelle*

La *transécriture*, comme nous l'avons vu, consiste en une opération de *réécriture*, de transformation d'un texte tuteur en un autre, particulièrement le passage du roman vers le scénario. Le texte littéraire peut également subir d'autres transformations qui vont « *d'une version finale d'un texte à une autre version finale*

¹² GAUDREAUULT André & GROENSTEEN Thierry (dir.), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma bande dessinée, théâtre, clip*, Nota Bene, Québec, 1998, p. 29.

¹³ Ibid., p. 80.

¹⁴ VASY Gilles, *De la plume à l'écran : textes et films "en analyse"*, Éditions Publibook, Paris, 2010, p. 52.

produite ultérieurement ou parallèlement. »¹⁵. Gérard GENETTE propose différentes formes de manipulations textuelles, se présentant comme des procédés semblables à celui que nous venons de considérer ; la *transécriture*. À la différence de cette dernière, elles sont considérées non pas comme des pratiques médiatiques mais comme « *des aspects de la textualité.* »¹⁶

Pour sa part, GENETTE introduit d'autres éléments dans la poétique de la *réécriture*. Il élabore de la sorte une typologie des *relations intertextuelles*, qui comprend essentiellement cinq principes étroitement liés qu'il ne faut considérer comme « *des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives.* »¹⁷ Je rappellerai à ce sujet la définition qu'en donne GENETTE de chacune de ces relations :

- 1- L'*intertextualité*, explorée auparavant par Julia KRISTEVA, est définie par GENETTE comme une « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.* »¹⁸ C'est le cas de tous les textes qui communique avec d'autres textes ; et elle se présente principalement sous deux formes : La forme la plus explicite (citation), la forme implicite (plagiat, allusion).
- 2- La *paratextualité* « *la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postface, avertissement, avant-propos, etc. notes marginales, infrapaginales ; [...]* »¹⁹
- 3- La *métatextualité* « *est la relation [...] qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer* »²⁰
- 4- L'*architextualité* représente « *une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésies,*

¹⁵ HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, Québec, 2017, p. 189.

¹⁶ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions Seuil, Paris, 1992, p. 18.

¹⁷ Ibid., p. 16.

¹⁸ Ibid., p. 16.

¹⁹ Ibid., p. 10.

²⁰ Ibid., p. 11.

Essais, le Roman de la Rose, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture) de pure appartenance taxinomique. »²¹

5- L'hypertextualité qualifie « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »²² C'est le cas de tous textes laissant transparaître leur rapport à un texte antérieur qu'il transforme à travers le travestissement ou encore la transposition.

De toute cette typologie, nous retenons cependant les deux formes de « transcendance textuelle » qui sont proches de la *transécriture* : l'*intertextualité* et l'*hypertextualité*, du fait que l'intertexte nous renvoie forcément à un texte source (Palimpseste) ou « *Texte I* »²³ dans un sens proche, selon la terminologie employée par Antoine COMPAGNON. En ce qui concerne l'hypertexte, le texte original laisse transparaître un autre texte au terme d'une transformation, d'un « *travestissement* ».

Un texte littéraire *transécrit* correspond donc à une relation et *intertextuelle* et *hypertextuelle*. Le cas de *L'attentat* qui, à travers ces différentes adaptations, connaît moult réécritures, et nous renvoie ainsi à ces deux concepts, eu égard à la « *présence effective d'un texte dans un autre.* »²⁴ La relation *transtextuelle* tente alors de les communiquer entre eux, en démontrant l'existence d'un référentiel tiré d'un texte source. Cependant, le produit, la résultante de ces opérations *transtextuelles* se rapproche sans doute de la *transécriture*, ou encore de l'*adaptation* d'un genre à un autre, le passage d'un média à un autre. Vu que « *tout procédé créateur, une fois inventé, est potentiellement transtextuel (Genette), c'est-à-dire susceptible d'être repris, fût-ce sous une forme transformée, dans d'autres œuvres.* »²⁵

Ces pratiques ne constituent pas pour autant les seules approches du texte adapté. Celui-ci peut être aussi envisagé comme l'aboutissement d'un long travail et la critique a entrepris de rendre compte de la spécificité du médium d'accueil. Encore convient-il de préciser qu'en France on parle en termes de *transmutation*, de

²¹ GENETTE Gérard, op. cit., p. 12.

²² Ibid., p. 13.

²³ COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions Seuil, Paris, 1979, P.p.56-57.

²⁴ GENETTE Gérard, op. cit., p. 8.

²⁵ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions Seuil, Paris, 1995, p. 193.

reformulation, de *manipulation*. Ces conceptions - conformément au principe de la *transécriture* ; création canadienne qui valorise déjà le cinéma - mettent en place des dispositifs en sus même des autres concepts proches.

I.3 Éclatement terminologique

Umberto ECO propose une terminologie proche de la *transécriture* ; la *transmutation*. Dans son essai théorique, certes sur les problèmes que pose la traduction, intitulé *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, il précise de prime abord que cet ouvrage « *ne se présente pas comme un livre de théorie de la traduction [...] pour la simple raison qu'il laisse ouverts d'infinis problèmes traductologiques.* »²⁶ Il nous propose notamment dans ce livre un chapitre intitulé « *quand change la matière* »²⁷, dans lequel il parcourt le processus d'*adaptation* et les écarts qu'elle génère. Quoiqu'elle cherche souvent à faire voir le non-dit et à trouver le sens profond du texte source, en la qualifiant de *transmutation* ou encore de *transmigration*, en un certain sens elle reprend presque la même *fabula* du texte de départ « *mais avec une autre vision éthique, une autre morale, un autre conflit.* »²⁸

Bien qu'elle ne soit traitée que dans un seul chapitre, la question de la *transmutation* soulevée par Umberto ECO est qualifiée comme étant une « *utilisation créatrice* », marquant « *le passage de matière à matière* »²⁹ par exemple l'*adaptation* d'un roman en film, d'un tableau ou d'une sculpture à une description verbale, d'une œuvre musicale en ballet, etc. ECO souligne que la *transmutation* se présente comme un procédé semblable à celui de la traduction, et la désigne telle une « *traduction intersémiotique* ».

D'un côté, la *transmutation* est « *traduction* », car elle est interprétative dans la mesure où elle incite l'interprète/adaptateur à décider des écarts, des « *variations de signifié* », du « *non-dit* », des « *réticences* » et propose de la sorte une reconstruction ou une relecture de l'œuvre littéraire qui deviendra « *source de nombreuses extrapolations.* »³⁰. De l'autre, elle est « *intersémiotique* » puisqu'elle implique un changement de matière d'expression, « *de système sémiotique totalement "autre" par*

²⁶ ECO Umberto, *Dire presque la même chose. Expérience de traduction*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Éditions Grasset, Paris, p. 15.

²⁷ Ibid. p. 401.

²⁸ Ibid. p. 435.

²⁹ Ibid. p. 414.

³⁰ Ibid. p. 419.

rapport à ceux des langues naturelles »³¹. Or, la mutation d'une matière à l'autre ne peut reproduire le même effet présent dans le texte source, étant donné qu'elle isole incontestablement des niveaux de texte.

L'équivalence supposée par Gérard GENETTE distingue, à son tour, deux types de *transformations* : « simple » et « indirecte »³². Par exemple la parodie et le pastiche sont sans doute elles aussi des *transformations*, de *travestissement*, mais d'un procédé plus complexe, car :

Le parodiste ou travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. Le pasticheur se saisit d'un style [...], et ce style lui dicte son texte. Autrement dit, le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une manière, sur le plan thématique comme sur le plan formel) le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation – et éventuellement de dérision. »³³

Dans un sens plus restreint, mais comparable, le linguiste Dominique MAINGUENEAU, dont les travaux ont une portée surtout sur l'analyse du discours, fait appel à un autre concept clé ; *la reformulation interdiscursive*. Analogue au principe de la *transécriture*, elle qualifie tout ce qui implique la transformation d'un texte en un autre, avec cette appellation « on rejoint la problématique de l'hypertextualité (parodie...) mais aussi celle de la vulgarisation, où l'on transforme un texte en un texte "équivalent" destiné à un public moins spécialisé.»³⁴ Une critique qui résume un roman, « la traduction d'une langue ou d'un registre de

³¹ ECO Umberto, op. cit., p. 417.

³² Afin d'établir une distinction entre la transformation simple « *transformation tout court* » et transformation indirecte « *imitation* », Gérard GENETTE, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, éclaircie à travers des exemples suivants : « *La transformation qui conduit de l'Odyssée à Ulysse peut être décrite [...] comme une transformation simple, ou directe : celle qui consiste à transposer l'action de l'Odyssée dans le Dublin du XXe siècle. La transformation qui conduit de la même Odyssée à l'Énéide est plus complexe et plus indirecte, malgré les apparences, car Virgile ne transpose pas, d'Ogygie à Carthage et d'Ithaque au Latium, l'action de l'Odyssée : il raconte une toute autre histoire, mais en s'inspirant pour le faire du type établi par Homère dans l'Odyssée, ou, comme on l'a bien dit pendant des siècles, en imitant Homère.* » In Gérard GENETTE, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Éditions Seuil, Paris, 1982, p. 14.

³³ GENETTE Gérard, op. cit., p. 107.

³⁴ MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Éditions Seuil, Paris, p.108.

langue à un autre ... »³⁵ en sont des exemples insignes. Comme cette opération prend des tours très variés selon le niveau auquel elle intervient, la nature et le type du support d'accueil sur lequel elle porte.

Dans le cadre de la didactique du FLE, par exemple, on reformule un texte à des fins pédagogiques. Dans leur ouvrage *Discours et enseignement du français : les lieux d'une rencontre*, Jean PEYTARD et Sophie MOIRAND proposent une distinction entre « *reformulation* » et « *transcodage* », où l'on transforme un texte en un texte « *équivalent* » : « la **reformulation** opère à l'intérieur d'un même médium, (de l'oral à l'oral, le l'écrit à l'écrit ...), tandis que le **transcodage** passerait d'un médium à un autre (de l'oral à l'écrit, ou l'inverse, du récit verbal au film, etc.) »³⁶. Quoique l'usage de ce terme par PEYTARD et MOIRAND soit foncièrement pédagogique, il est vrai qu'on se situe toujours dans cette voie de la *réécriture* et de la *transécriture*.

La thèse de Ludovic TRAUTMANN sur les récurrences problématiques dans la série James Band est une étude qui porte plus sur la dimension technique et le support que le texte. Sinon celle d'Alain JETTÉ, une étude qui se décline autour de deux axes ; sur le processus de *transécriture* du roman vers le scénario d'abord, ensuite du scénario au film d'animation 3D en image de synthèse, en se penchant sur deux éléments en particulier, le passage de la description littéraire, scénaristique et filmique, en même temps sur l'élaboration des personnages et de ce qui les définit.

Sans qu'il soit toujours facile de tracer la frontière entre ces pratiques, elles débouchent sur l'adoption des mêmes principes de réduction, de condensation et de reformulation. Les discours que tiennent les théoriciens de la matière sur ces différentes manipulations textuelles sont donc assez variables, en fonction des thématiques, des supports adoptés, des modes de production, et enfin des genres littéraires et des modes narratifs. À cet égard, il est intéressant de noter que ces manipulations nécessitent incontestablement un transfert, une mutation qui consiste, par conséquent, à développer le récit initial dans un support médiatique autre et à travers des modes narratifs moins univoque. Gérard GENETTE décrit donc une approche particulière de la *transposition*, qui renvoie en l'occurrence à l'inversion des

³⁵ MAINGUENEAU Dominique, op. cit., p.108.

³⁶ PEYTARD Jean & MOIRAND Sophie, *Discours et enseignement du français : les lieux d'une rencontre*, Éditions Hachette, Paris, 1992, p. 147.

modes d'énonciation ou encore l'existence de l'un dans l'autre, grâce aux enjeux de la *transmodalisation*.

II - *La transmodalisation*

La littérature se pose, de Platon à nos jours, un nombre remarquable de problèmes, quant à l'identité et la classification des genres littéraire. La théorie littéraire répertorie alors les créations poétiques sous différentes catégories plus ou moins nettement délimitées. Le système générique le plus saillant présenté à ce jour, observe Oswald DUCROT, est proposé par Hegel dans son ouvrage *Esthétique ou philosophie de l'art* « d'après lui les trois genres (*Gattungen*) fondamentaux, c'est-à-dire l'épopée, la poésie lyrique et la poésie dramatique, circonscrivent le développement de la littérature dans sa totalité.»³⁷ L'idée de cette triade générique est défendue également par Goethe, Hölderlin, plus récemment par Emil STAIGER. Mais, des théoriciens comme Gérard GENETTE, Jean-Marie SCHAEFFER et Tzvetan TODOROV ont réinterprété les propriétés génériques à canons, et ce dernier estime que le genre se chevauche avec plusieurs autres, et « *communique avec la société où il est en cours.* »³⁸

« *Chaque époque, estime Tzvetan TODOROV, a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie.* »³⁹ Le système générique est également remis en cause, dont une réinterprétation thématique, proposée par GENETTE, met en place ce qu'il nomme des modes narratifs, qui reposent sur une distinction, particulièrement opposées, entre mode narratif et mode dramatique, raconter et monter, héritée de la tradition platonicienne et aristotélicienne : *mimésis* et *diégésis*.

Cependant, la classification des productions littéraires, en termes de *genres littéraires*, à la différence des modes, ne constitue nullement l'unique norme catégorielle, elle est encore en corrélation directe avec le *mode narratif*, le récit peut

³⁷ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, op. cit., p. 630.

³⁸ TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature*, Éditions Seuil, Paris, 1987, p. 35.

³⁹ Ibid.

en effet être « *identifié par sa modalité d'énonciation* »⁴⁰ ; narrative, dramatique ou selon un autre mode d'énonciation hétérogène spécifique correspondant en même temps aux deux autres. C'est en effet ce troisième mode qui suscite particulièrement une interrogation sur le dessein de l'œuvre *trans/écrite*, à l'origine diégétique mutant vers le mimétique, voire l'iconique. Néanmoins, à la croisée de ces modes d'énonciation peut-on admettre l'existence de l'un dans l'autre ?

Avant d'arriver à cet entrecroisement modal, il faut rappeler de prime abord les travaux de Platon et Aristote qui sont à l'origine de la question des modes narratifs : *diégèsis* et *mimésis*.

II.1 Le mode diégétique

Au sens de Platon, équivalente à la narration, la *diégèsis*⁴¹, terme grec employé à des fins narratologiques dans sa *République*, désigne le récit qui communique une information propre à un cadre temporel. Elle est subdivisée en trois pôles : 1) *diégèsis* pure, c'est-à-dire narrative dans la voix du poète « *authorial, muthologos* 392 », 2) *diégèsis* au moyen de la *mimésis* « *diegesis dia mimseos* 394 » c'est-à-dire le discours direct interprété par des voix de personnages individuels dans l'histoire, 3) mode mixte, « *diegesis di'amphoteron* » c'est-à-dire une forme composée qui combine ou brasse les deux modes précédents, comme dans l'épopée homérique.

« *Dans l'usage courant, la diégèse est, au sens de GENETTE, l'univers spatio-temporel désigné par le récit.* »⁴² De même, dans son acception théâtrale ou cinématographique, la *diégèsis*, propre à la narration, constitue tout cet univers cohérent fondé sur trois aspects fondamentaux : l'espace, le temps et le personnage. Il existe en effet une unanimité de consensus quant à cet usage terminologique des théoriciens du récit cinématographique, comme le démontre André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique*. Or, avant d'arriver à pareille valeur, il faut évoquer la provenance de la notion en français. Terme tombé en désuétude puis emprunté à la tradition platonicienne par Étienne SOURIAU en 1951, pour lui attribuer un sens différent, propre au récit filmique.

⁴⁰ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, op. cit., p. 631.

⁴¹ *Diégèsis* est un emprunt didactique (1955) au grec diégêsîs « *récit* », d'abord à propos du cinéma. Le mot désigne l'univers spatio-temporel d'un récit, d'une fonction, notamment au cinéma. In *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Édition 2010.

⁴² GENETTE Gérard, *Figures III*, Éditions Seuil, Paris, 1972, p. 71.

La démarche théorique du filmologue est donc, principalement, relatif à l'histoire représentée à l'écran, et à la fiction que présente le film. Toutefois, le niveau diégétique est assimilé, dans son ouvrage *L'univers filmique*, à « tout ce qui appartient "dans l'intelligibilité" (comme le dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. »⁴³ Cette composante qui, au départ faisait partie d'un « univers filmique » constitué de huit notions, se trouve désormais en position incluant le « tout » : le temps, l'espace et le personnage.

Repris ensuite par Christian METZ, le théoricien français de la sémiologie et du cinéma, qui a développé la thèse fondamentale du cinéma « langage sans langue »,⁴⁴ selon lequel, le mode diégétique se caractérise non seulement par tout ce qui est représenté par le film et ne recouvre pas uniquement l'histoire raconté, mais plutôt tout l'univers fictionnel, filmologique principalement, où le spectateur construit « un pseudo-monde auquel il participe et s'identifie. »⁴⁵ Le sémiologue entend ce terme au sens de SOURIAU tout en associant à la définition de ce dernier l'idée de l'immersion du spectateur dans le mode diégétique. Je rappellerai à ce sujet la définition qu'il en donne :

L'instance représentée du film, c'est-à-dire l'ensemble de la dénotation filmique : le récit lui-même, mais aussi le temps et l'espace fictionnels impliqués dans et à travers ce récit, et par là les personnages, les paysages, les événements et autres éléments narratifs, pour autant qu'ils sont considérés en leur état dénoté.⁴⁶

Il s'agit à cet égard d'une certaine rencontre entre le cadre conceptuel de SOURIAU, qui rejoint ce que GENETTE envisage par la suite pour la narratologie, mais ce dernier fait un retour au pur récit diégétique platonicien. Or, la mise en œuvre d'un film, pièce de théâtre, *bande dessinée* ou encore jeux vidéo sollicitent aussi bien une élaboration diégétique qu'une diversité de matières d'expression, « ce dont il est souvent question au cinéma à propos de la musique ou de la voix over. »⁴⁷, à propos du jeu du comédien à travers son interprétation et incarnation, types

⁴³ SOURIAU Étienne (Dir.), *L'univers filmique*, Éditions Flammarion, Paris, 1953, p. 7.

⁴⁴ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 2004, p. 126.

⁴⁵ Ibid., p. 52.

⁴⁶ METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, Paris, 1968, p. 78.

⁴⁷ BOILLAT Alain, « la "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », In *Cinémas*, vol. 19, N° 2-3 printemps, Paris, 2009, p. 217-245. [En ligne], consulté le 11 juin 2017, <http://id.erudit.org/iderudit/037554ar>

d'éclairage dans un espace scénique, notamment le scénario d'une *bande dessinée* au contenu diégétique et graphique (Nous y reviendrons ci-dessous). Pour offrir une certaine « *impression de réalité* »⁴⁸, relevant cependant de la *mimésis*.

II.2 Le mode mimétique

Contrairement à son maître Platon, Aristote privilégie la *mimésis*⁴⁹ ; le mode qui représente traditionnellement l'art d'imitation. Autrement, il désigne « *la manifestation sensible des caractères cachés de l'homme : êthos « caractère » (→ éthique), rhuthmos (→ rythme), harmonia (→ harmonie) et logos (→ logique), c'est-à-dire une expression ou une représentation, non une imitation.* »⁵⁰ Ainsi, « *conserve-[t-elle] un lien fort et privilégié avec l'art dramatique par opposition au modèle pictural* »⁵¹ ; comme au théâtre, où le terme trouve d'ailleurs son origine « *mimeisthai* » et il n'admet à cet effet que l'épopée et la tragédie.

Plus récemment, le traité de la *Poétique*, qui est consacré essentiellement à la *mimésis*, cesse d'être *imitation* pour devenir « *représentation* » par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT. Le terme « *représentation* » ne demeure pas l'unique usage en rapport avec la question de la création poétique, par contre, il y a eu un engendrement de toute une série d'appellations assurément du terme aristotélicien : *mimésis* traduit en français par : « "*imitation*" ou par "*représentation*" (le choix de l'une ou de l'autre traduction est en soi une option théorique), "*vraisemblable*", "*fiction*", "*illusion*", ou même "*mensonge*", et bien sûr "*réalisme*", "*référent*" ou "*référence*", "*description*". »⁵² Il s'agit en effet d'un mode qui fournit une image aussi éloignée de la perception de l'artiste.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ *Mimésis* est emprunté (1765) au grec *mimêsis*, du verbe *mimeisthai*, dérivé de *mimos* ; les équivalents latins, *imitatio* et *imitari* (« *imitation* », « *imiter* »), [...] Aussi bien, l'emploi en français d'*imitation* pour rendre *mimêsis* (courant du XVIIe au XIXe s.) engendre-t-il maints contresens, [...] Ainsi les sons de la musique sont des *mimêmata* et non pas les images ressemblantes et imitées que sont des « *signes* » (*sêmeia*). *Mimesis* a été repris en français au XXe s. pour éviter les contresens dus à *imitation*, et Marcel Jousse a créé *MIMISME* n. m. pour désigner la gestuelle corporelle du mime. In *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Édition 2010.

⁵⁰ REY Alain, *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Éditions Le Robert, Paris, 2010, p. 7790.

⁵¹ COMPAGNON Antoine, *Démon de la théorie*, Éditions Seuil, Paris, 1998, p. 119.

⁵² Ibid., p. 112.

Une mauvaise lecture d'Aristote, observe Philippe DUFOUR, oppose puristes et détracteurs du débat sur le réalisme et « *n'oubliant pas qu'Aristote a dit : "L'art est la représentation de la nature" ; et non comme ses disciples : "L'art est l'imitation de la nature". De l'interprétation à l'imitation il y a tout un monde.* »⁵³

La remise en cause de la *mimésis* par la théorie littéraire pose alors le problème de la relation du texte et du monde réel. Elle a insisté en effet sur la dissociation, « *l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité, au référent, au monde et soutenu la thèse du primat de la forme sur le fond, de l'expression sur le contenu, du signifiant sur le signifié, de la signification sur la représentation, ou encore de la sémiosis sur la mimésis.* »⁵⁴

Dans un contexte narratologique, le mode mimétique sert à désigner, par imitation, la forme du récit oral où les personnages et leurs tournures de pensée sont incarnés par les mimes, le langage et les gestes des récitants. Cette forme de récit se trouve condamnée par Platon parce qu'elle s'éloigne du récit idéal dans la mesure où il « *donne l'illusion que le récit est pris en charge par un autre que l'auteur, [...] fait passer la copie pour l'original et l'éloigne de la vérité : c'est pourquoi Platon veut faire bannir de la cité les poètes qui ne pratique pas la diégésis simple.* »⁵⁵

Aristote, quant à lui, le poète a plus de vertus à raconter ou plutôt montrer la réalité, étant perçu comme un compositeur d'histoires : « *le poète [...] raconte [...] des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement.* »⁵⁶ L'antinomie des modes *diégétique* et *mimétique*, le premier étant plus narratif que le second, oppose Platon et Aristote sur les valeurs respectives des termes :

Platon condamne les poètes dramatiques comme imitateurs, et Homère dans ce qu'il a de trop mimétique. Aristote place en revanche la tragédie au-dessus de tout, et, reconnaissant le caractère mixte de l'œuvre d'Homère, valorise le drame dans l'épopée.

⁵³ DUFOUR Philippe, *Le réalisme de Balzac à Proust*, Éditions PUF, Paris, 1998, p. 77.

⁵⁴ COMPAGNON Antoine, op.cit., p. 111.

⁵⁵ Ibid. p. 118.

⁵⁶ Aristote, *Poétique*, 1451b 5.

Ce renversement des valeurs (prescriptif) est au principe de leurs choix différents du principe unifiant (*diégèsis* ou *mimésis*).⁵⁷

En vue de cela, tout récit possède un mode narratif bien précis qui fournit la « *régulation de l'information narrative* »⁵⁸ nécessaire au lecteur/spectateur. En revanche, chez GENETTE, le récit est nécessairement diégétique, étant donné que l'histoire qu'il représente n'est imitée qu'illusoirement ; « *le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...].* »⁵⁹ Loin d'être comme une imitation parfaite de la réalité, le récit est à cet effet considéré comme un acte fictif du langage. Dans ce cas précis, entre ces deux modes narratifs traditionnels, GENETTE préconise différents degrés de *diégèsis*, seulement si une création littéraire, notamment sa *transposition*, se situe entre les deux modes.

II.3 L'entre deux modes ; la *transmodalisation*

L'*écriture* ou la *réécriture*, quelles qu'elles soient, romanesque, théâtrale, cinématographique ou encore bédéesque, surtout dans les époques récentes, ne correspondent pas nécessairement et respectivement à cet idéal de *romanisation*, de *théâtralité* ou de *cinématographicité*. Malgré le classement de chaque création poétique, par son auteur, sous des catégories génériques, le texte échappe au cantonnement de toute forme de catégorisation, tout genre littéraire canonique, tout mode d'énonciation, voire toute convention. Gérard GENETTE va jusqu'à parler d'une forme de *transposition* purement formelle appelée *transmodalisation* et la définit comme :

Une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : *intermodales* (passage d'un mode à l'autre) ou *intramodales* (changement affectant le fonctionnement interne du mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales : passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du

⁵⁷ Antoine COMPAGNON explore quelques textes fondamentaux et qui sont à l'origine de la question des genres, lors d'un cours intitulé « Poétique des genres : Aristote » en matière de théorie de la littérature, exposé à l'université Sorbonne Paris IV le 09 mars 2001, repris par la suite dans *Fabula la recherche en littérature* la revue littéraire électronique.

⁵⁸ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions Seuil, 1972, p. 184.

⁵⁹ GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Éditions Seuil, Paris, 1983, p. 29.

dramatique au narratif ou *narrativisation*, et deux intramodales : les variations du mode narratif et celle du mode dramatique.⁶⁰

La *transmodalisation* facilite le passage d'un mode à l'autre, et procure de la sorte l'existence de l'épique dans une tragédie, du dramatique dans un poème, du lyrique dans un roman. Autrement dit, elle favorise une forme de cohabitation entre différents modes à l'intérieur d'une même œuvre ; étant donné que le texte d'origine a un effet de rémanence sur le texte d'arrivé ; lorsqu'on parle par exemple en terme de *théâtre épique* avec une histoire qui revêt un caractère épique. De plus le *roman dramatique* qui, du point de vue modale ou encore générique, est *diégétique*, mais également *mimétique*, en raison des « *moyens dramatiques qui y sont employés, apparemment dans un but plus théâtral que ne l'exigent la marche et le but d'un roman.* »⁶¹

Ainsi, afin de développer comment un texte narratif peut légitimement être représenté et vice versa, Jean-Marie SCHAEFFER pense-t-il notamment en terme de *transmodalisation* :

Tout récit peut se transformer en représentation. Je ne peux pas dire par là que les événements du récit peuvent être représentés, mais que le récit lui-même comme acte discursif peut être représenté, peut cesser d'être une narration, cela par simple incarnation scénique du narrateur : on aura alors un poème dramatique consistant uniquement en une imitation de paroles.⁶²

À partir des années 1960, une ambiguïté s'installe alors quant au classement de certaines œuvres selon un genre littéraire particulier, et subvertit tout d'abord avec la mention *architextuelle* et *paratextuelle* qui accompagnent les publications. Considérons par exemple l'écriture durassienne ; le cas de la publication du *Square* sous deux versions : baptisé d'emblée « *roman* », puis « *pièce de théâtre* ». Ce roman de Marguerite DURAS est mis en scène 1957, deux ans après sa parution aux éditions Gallimard. Les informations transmises dans sa version romanesque se déploient sous forme de didascalies et d'une conversation entre deux personnages, ce qui a favorisé sa mise en scène et son rapprochement de la *théâtralité*, ce qui

⁶⁰ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions Seuil, Paris, 1992, p. 396.

⁶¹ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Éditions Bréal, Paris, p. 242.

⁶² SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Éditions Seuil, Paris, 1989, p. 94.

souligne le point fondamental que la *mimésis* n'est pas opposée à, mais est un type de, *diégésis*.

Autrement dit, la publication d'une œuvre quelconque sous une *architextualité* spécifique, le cas de *L'attentat* ; certes manifestement diégétique classé sous la catégorie générique traditionnelle « roman », relève d'une pure volonté de l'auteur. Or, ce qui est de la nature modale transcende l'œuvre elle-même, ayant trait aux deux modes d'énonciation, narratif et dramatique ; et appelle aussi curieusement à la représentation. À l'inverse, la mise à l'écrit d'un texte théâtral destiné à lire « dans un fauteuil » plutôt qu'à être représenté sur scène (notion développée dans la chapitre suivant) ne pousse plus la réalisation jusqu'aux incarnations physiques les plus complètes.

En soutenant toujours l'idée de cette bipartition modales, André GAUDREAULT, dans *Du littéraire au filmique. Système du récit*, a repris ces deux modes, *diégétique* et *mimétique*, pour analyser la relation entre eux, en cherchant à en soustraire les principes d'une théorie de narratologie filmique : au caractère double à ses yeux, à la fois scriptural et scénique, narratif et à imitatif. La fusion des deux dispositifs platonicien et aristotélicien de *diégésis* et *mimésis*, définit, selon GAUDREAULT, la narrativité filmique. De ce point de vue, afin de garantir le fonctionnement du récit filmique, le travail sur sa production doit harmoniser des modalités de narration et de *monstration*⁶³, néologisme proposé par ce même théoricien, qui désigne « l'acte fondateur sans lequel la narration filmique n'aurait pas d'existence. »⁶⁴ Ainsi, oppose-t-il le « mode d'attraction monstrative » au « mode d'intégration narrative »⁶⁵

Dans son film inspiré de *L'Éducation sentimentale* d'après Gustave FLAUBERT, Alexandre ASTRUC, cinéaste français met le cinéma au même rang que le roman. Sans être « figuratif », le cinéma est, selon ASTRUC, « un art narratif », dans la

⁶³ Ce terme est repris par la suite dans les travaux d'André GARDIES désignant « littéralement le fait de montrer [...] en opposition à "narration". Cette opposition est inspirée de l'opposition platonicienne entre *mimésis* et *diégésis* ; la *monstration* est le premier degré de l'instance narrative, celui qui consiste à représenter une action en actes, par le biais de personnages incarnés par des acteurs. ». In AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 2004, p.

⁶⁴ AUMONT Jacques, MARIE Michel, op.cit., p.

⁶⁵ Ibid.

mesure où « *Il construit un monde mais ne représente pas le monde.*»⁶⁶ C'est alors principalement la théorie de l'indissociation du fond et de la forme, promue par ce cinéaste, qui permettra à l'avant-garde de renouer avec l'idée de narration, d'où la diégétique. Longtemps condamné par son caractère mimétique, le théâtre, ou encore le cinéma, s'est rapproché donc du mode diégétique, du moment où on reconnaît que le récit comme « *un recours possible, aussi consubstantiel au cinéma qu'au roman.*»⁶⁷

Outre la reconnaissance du cinéma comme étant indéniablement un art narratif, le théâtre, réputé pour son caractère mimétique et/ ou spectaculaire, est un art autonome et à part entière. En revanche, il n'exclut pas l'existence en son sein la *diégèse*. Comment est-ce possible ? À travers le « *théâtre récit* », il s'agit donc d'une représentation scénique qui narre tout en demeurant théâtre. Cette démarche paradoxale a été avancée, en 1975, par Antoine VITEZ, en créant *Catherine*⁶⁸. La narration dans le spectacle est prise en charge par les comédiens, de ce fait, il se crée une sorte de synergie entre les modes dramatique et narratif, les planches et le livre, la représentation et le discours.

De cette façon, la pratique d'*écriture* ou de *réécriture* scénaristiques, d'*adaptation* de romans ou de pièces de théâtres seraient des *transmodalisations* : mutations d'un texte de mode narratif au mode dramatique. La notion de *transmodalisation*, héritée de GENETTE, est-elle donc suffisante quant au classement de textes le plus souvent inclassables, non spécifiés, voire équivoques ?

FOUCAULT, DERRIDA et BLANCHOT, avant GENETTE, ont soutenu l'idée de la suppression de toutes formes intermédiaire entre les créations poétiques, d'où la commodité du passage d'un mode et un autre. Comme l'écrivait Maurice BLANCHOT d'un écrivain moderne, Hermann BROCH : « *Il a subi, comme bien d'autres écrivains de notre temps, cette pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus la distinction des genres et veut briser les limites.* »⁶⁹ En somme, à la

⁶⁶ PLANA Muriel, op. Cit., p. 102.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Le poète et metteur en scène français Antoine VITEZ, réputé à l'échelle internationale et pour la qualité et la diversité de ses créations théâtrales, participe à la fusion des deux modes, narratif et dramatique, dans la mesure où sa mise en scène de *Catherine*, d'après le roman de Louis ARAGON *Les cloches de Bâle* (1934), semble n'être qu'une immense suite de passage narratifs.

⁶⁹ TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature*, Éditions Seuil, Paris, 1987, p. 27.

question précédente, la *transmodalisation*, cette extension modale à l'ensemble de l'art poétique, se présente comme une recherche de forme de modernité, « *ce serait même un signe de modernité authentique chez un écrivain, qu'il n'obéisse plus à la séparation des genres.* »⁷⁰

La *réécriture* d'un texte suscite en effet de nombreuses transformations et implique également des choix techniques quant à la représentation médiatique. Un tel changement est significatif d'une transformation épistémique. Toutefois, à travers l'admission et la mise en œuvre d'une telle pratique multimodale et intermédiaire, assistons-nous à un éclatement ou un effacement générique ?

III - *Littérature et relations intermédiales*

Littérature et médias semblent être deux domaines pris entre deux dynamiques contradictoires. À partir de la deuxième moitié du XXe siècle, un ensemble de supports de diffusion - hormis le média simple qui est le livre - la *presse*, la *radio*, la *télévision* et internet, assiste à l'expansion de la culture de masse à travers les feuilletons, séries télévisées, photo-roman, bande dessinée, jeux, etc. En effet, à travers ces intermédiaires de transmission ou de distribution, les médias apparaissent d'une part comme un lieu de passage et d'échanges privilégiés entre les grandes aires culturelles. D'un autre côté, ils favorisent une approche adéquate entre les créations artistiques et les différents supports médiatiques, par exemple un récit se transforme bel est bien en scénario, comédie musicale, jeu vidéo etc., et on lui reconnaît désormais la possibilité de migrer, de muter de ses lieux et supports d'origine vers d'autres médias.

À l'orée de ce XXI^e siècle, la littérature, quant à elle, en son sein se jouent autant de tensions, de formes de négociation avec d'autres formes artistiques tels que le cinéma, la musique, la peinture ou encore la danse⁷¹. Comme on voit proliférer des types de publications qui recouvrent des phénomènes très disparates : utilisés aussi bien dans le domaine des logiciels ludo-éducatifs que celui du cinéma interactif, ou encore les pratiques d'écriture liées aux blogs, aux forums à travers lesquels les internautes réagissent directement. La mise en marché des jeux vidéo qui font l'objet

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ La *transposition* de la littérature en danse, sujet presque inexploré par les chercheurs jusqu'à présent mais qui a fait l'objet d'une thèse qui porte sur des textes (livrets et œuvres son conçus pour la danse) servant de base à une intrigue de ballet.

d'une adaptation d'une œuvre littéraire où l'utilisateur a libre cours d'incarner un personnage, modifier l'enchaînement des événements du récit, un récit dans lequel le lecteur est incité à devenir interactif.

De ce fait, la création poétique subit-elle nécessairement la concurrence des médias ? Est-ce que ces derniers constituent en l'occurrence un vrai lieu de brassage, un milieu hybride, principalement dans des domaines où la combinaison entre le texte, l'image, le son et la fluidité de la diffusion est rapide ? Avant de répondre aux questions, il convient d'emblée de cerner clairement la question : qu'est-ce qu'un média ? Puis, d'aborder la relation entre la littérature et les différents médias et de ce qu'il en émerge comme cadre conceptuel du lien entre eux et sa corrélation avec notre corpus.

III.1 Qu'est-ce qu'un média ?

D'origine latine, le terme *média* est le pluriel de *médium*, dérivé directement du grec ancien *Média*, qui a deux sens le premier signifie « *milieux, centre [...], le milieu du jour.* »⁷² Le second au sens figuré, a, à son tour, deux désignations : « **amilieu, lieu accessible à tous, à la disposition de tous, [...] prendre des mesures dans l'intérêt commun, vouloir le bien commun. », ou encore « **b**) *lieu exposé aux regards de tous, [...] mettre un fait sous les yeux, exposer une affaire, ou [...] laisser une chose en suspens, au jugement de la foule, [...] soumettre quelque chose au jugement public.* »⁷³ Se référant également au deuxième terme latin « *medius* », média constitue un « *intermédiaire entre deux extrême, [...] deux parties, entre deux opinions.* »⁷⁴**

Le sens évolue au cours des siècles et en découle l'expression anglo-américaine « *mass media* », employée pour la première fois en 1923 par les sociologues et publicitaires américains pour définir l'ensemble des procédés techniques et des dispositifs de diffusion massive de l'information et de la culture, entre différents acteurs (producteurs, diffuseurs et usagers). Permettant ainsi d'établir une communication écrite, orale ou audiovisuelle, les médias sont des dispositifs complexes à la fois sémiotique, technique, économique, politique et social.

⁷² GAFFIOT Félix, *Dictionnaire abrégé français latin*, Édition Armand, Paris, 1936.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

Des décennies de recherche sociologique en Amérique sur ce qu'on appelle, à la suite de MCLUHAN, « la civilisation de l'image », ont contribué à répandre cet emprunt. L'abréviation en media (en anglais, 1923) tend à devenir plus fréquente que la forme initiale mass media, [...]. L'emploi régulier de medium au singulier (qui apparaît en anglais en 1967 chez le Canadien McLuhan) est rare ; l'emploi au singulier d'un media a entraîné une francisation du pluriel en médias et l'usage fréquent de ces mots avec l'accent aigu (média[s]). La forme media / medium de masse, si elle reste rare en français, est normalisée au Canada.⁷⁵

Curieusement, le mot français *médias*, entré en usage dès 1969, n'est attesté qu'en 1983, selon un arrêté du 24 janvier de la même année par le ministère de la communication. Et ce nouveau paradigme entraînera une certaine confusion entre média, le moyen de transmission de l'information, et le support et la matière. Avant l'exploration de ces problèmes, une énumération des différents médias s'impose toutefois. Les principaux médias sont organisés autour des axes suivants :

- Visuels (livre, le journal, l'affichage, en somme tout ce qui est imprimé)
- Auditifs (mis à part les postes radiophoniques, les médias auditifs désignent l'ensemble des équipements de lecture de produits enregistrés, comme le disque, le magnéscope, le magnétophone, etc.)
- Audiovisuels (cinéma procédé permettant la projection, à travers un écran et des projecteurs dans une salle, d'un film. La télévision, le théâtre, comme tous les autres dispositifs pour le spectacle vivant (concert, ballet, danse, etc.) à travers la scène, coulisses, éclairage et salle, etc.).

Outre cette disposition, il faut noter que la communication non verbale, à travers la voix humaine et les postures du corps, constitue sans doute le média le plus ancien. Les travaux théoriques et expérimentaux de Gregory BATESON, Erving GOFFMAN, Edward HALL et Paul WATZLAWICK, de l'école Palo Alto, sur le langage non verbal, relèvent que toute activité de communication est définie comme « *un processus social permanent intégrant de multiples modes de comportement : la parole, le geste, le regard, la mimique, l'espace interindividuel, etc.* »⁷⁶ Depuis, en accord avec les sciences humaines, ses recherches constituent le cadre de nombreux travaux en psychologie, sociologie et anthropologie.

Le problème pointé par nombre de spécialistes comme récurrent est lié aux médias avec le support médiatique dans lequel s'incère et se préserve l'information à

⁷⁵ REY Alain, *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Éditions Le Robert, Paris, 2010.

⁷⁶ WINKIN Yves (Dir.), *La nouvelle communication*, Édition Seuil, Paris, 2014, p 24.

communiquer, parce qu'ils peuvent être identiques « *la presse est un média, qui commande une certaine forme d'expression : l'annonce – et qui laisse ensuite la possibilité de choisir entre de nombreux supports : Figaro, Monde, Paris-Match, Télégramme de Brest, etc. [...] de même la radio est un média, tel émetteur périphérique est un support.* »⁷⁷ Le tableau ci-dessous permet une comparaison entre chaque média et son support :

⁷⁷ Le terme média est notamment défini par *Centre national de ressources textuelles et lexicales* ; un ensemble de ressources linguistiques et d'outils de traitement de la langue informatisés, soutenu par le CNRS, [En ligne], consulté le 9 septembre 2017, <http://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9dia>

Média	Support	Langage	Nature formelle de l'information	Matière	Sens
<ul style="list-style-type: none"> • Voix • Corps • Signaux • Théâtre (dispositif) • Livre • Journal • Cinéma (dispositif) • Radio • Télévision • Magnéscope, magnétophone. • Télécommunications : télégraphe, téléphone, fax, Internet • Ordinateur 	<ul style="list-style-type: none"> • Cerveau humain • Corps humain • Vêtement • Paysage • Livre • Journal • Film (pellicule) • Bande vidéo • CD, disque, cassette, etc. • CD-ROM, DVD, disquette, etc. • Disque dur des ordinateurs 	<ul style="list-style-type: none"> • Parole • Langage corporel • Langage sonore (non-verbal) • Langage écrit • Langage visuel • La lumière • Informatique • Bio (techno)logie 	<ul style="list-style-type: none"> • Conte • Danse • Roman • Poésie • Peinture • Photographie • Image animée • Symphonie • Hypermédia • Générateur • Transgénique 	<ul style="list-style-type: none"> • Glaise, marbre, bronze • Béton, acier, verre • Mots • Peinture acrylique, toile • Film, pellicule • Lumière • Sons, bruits • Corps • Numérique 	<ul style="list-style-type: none"> • Vue • Ouïe • Toucher • Odorat • Goût

Tableau 1 : Média et leurs supports

Avec l'avènement d'internet, le web a détrôné tous les autres supports médiatiques en instituant une rivalité entre eux, il associe des technologies de la communication (réseaux, bandes de données images, son, vidéo) jusqu'à devenir le mode privilégié d'information, de communication et de connaissance. Dans la mesure où presque tous les autres médias passent à travers lui ; « *Les enjeux de l'informatique, de la bureautique, de la télématique et de la vidéomatique, en un mot : les enjeux de la "médiatique", sont considérables et aussi bien, industriels ou économiques, que sociaux et culturels.* »⁷⁸ Cette informatisation de l'ensemble des médias, grâce à ces enjeux, est avant tout l'occasion d'ouvrir de nouveaux champs de recherche, une nouvelle image de la création poétique.

Par la faveur croissante et fondamentale des technologies de numérisation, le début de ce siècle voit donc apparaître, dans le discours des créations artistiques, une foule de dérivés, pour la plupart générés de l'anglais, aux usages variés tels : *médiagraphie* désignant « *les sources explicites d'un écrit, documents imprimés, audiovisuels et sites Internet. Le mot demeure didactique.* »⁷⁹ *Multimédia*, qui est, pareillement, emprunté dès les années 1990 à l'anglo-américain, renvoie à cet environnement dans lequel s'étend un ensemble de techniques informatiques, admettant la nécessité d'une convergence entre textes, sons, images liant les différents médias.

On rencontre aussi par exemple les formes d'*intermédialité*, *multimédialité*, *relations inter-médiatiques*, mais là encore, il ne s'agit que de médias et non généralement de littérature. Or, notre travail entend avant tout montrer quelle place occupe la création poétique au sein de ces relations intermédiales. Pendant ce temps, comment baliser le champ du point de vue de la *littérarité* et de l'*intermédialité* ?

III.2 La pratique intermédiaire

Le pionnier du débat sur l'*intermédialité*, et à avoir introduit le concept, Jürgen Ernst MÜLLER, insistait sur l'établissement d'une relation entre les différents médias. Il écrivait : « *Si nous entendons par "intermédialité" qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de "monades"*

⁷⁸ *Médiathèque publique*, 1979, p. 59.

⁷⁹ In *Dictionnaire Historique De La Langue Française*. Ed. 2010.

*ou de sortes de médias "isolés" est irrecevable [...].*⁸⁰ Elle constitue alors l'un des axes de recherche les plus dynamiques, puisque elle exige la conjonction entre différents supports médiatiques avec l'abolition de la notion du médium phare. On ne peut donc parler de l'existence singulière, voire de l'autonomie de chaque média par rapport aux autres :

Avant que le cinéma ne finisse par devenir un média relativement autonome, le cinématographe a non seulement subi les « les influences » des autres médias ou espaces culturels qui étaient en vogue au tournant du XX^e siècle, mais il fut à la fois numéro de vaudeville, spectacle de lanterne magie, spectacle de féerie ou numéro de café-concert.⁸¹

En ouvrant de la sorte de nouveaux angles de recherches, de nouvelles perspectives en matière d'analyse d'œuvres littéraires. De plus, les études intermédiales s'intéressent à juste titre à la formation de nouveaux médias, comme le souligne Johanne VILLENEUVE :

L'intermédialité est un concept qui déborde l'idée selon laquelle il puisse y avoir interaction entre des médias donnés. Le concept peut désigner des époques dont la caractéristique première est l'émergence ou l'apparition. Il vise tantôt la pluralité des médias institutionnels reconnus, tantôt le mouvement même de la reconnaissance au cœur de laquelle vient à paraître l'hétérogénéité d'un nouveau médium.⁸²

Nonobstant ce qui précède, Rick ALTMAN explique, en sa qualité de professeur en cinéma et littérature comparée de l'université américaine de Iowa, « *L'intermédialité proprement dite ne constituerait pas en un simple mélange de médias, mais désignerait plutôt une période pendant laquelle une forme destinée à devenir un média à part entière se trouve encore à tel point tiraillée entre plusieurs médias que son identité reste en suspens.* »⁸³ Parce que le passage d'un média à un autre, comme la *transécriture* et la *transmodalisation*, induit des transformations, des bifurcations, des pertes, mais qui sont propres, inhérents même à ce type de processus.

⁸⁰ MÜLLER Jürgen Ernst, « Top Hat et L'intermédialité de la comédie musicale », in *Cinémas*, N° 1-2, Québec, automne 1994, p. 211-220.

⁸¹ GAUDREAULT André, *Cinéma et attractions-Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Éditions CNRS, Paris, 2008, p. 113.

⁸² VILLENEUVE Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », In *Intermédialités*, N° 02, Montréal, Automne 2003, p.13.

⁸³ JOST François, GAUDREAULT André (dir.), *La Croisée des médias*, Coll. « Sociétés et Représentations », N° 09, Paris, 2000, p. 11.

Comme le concept d'*intermédialité*, qui se déploie dans une perspective à caractère matériel, au-delà de la modalité qui établit les fondements des modes d'énonciation, ainsi que la textualité qui institue les relations transtextuelles, constitue un déplacement du texte à la matérialité. Une telle approche insiste, comme le note Silvestra MARINIELLO, sur « *la visibilité de la technique, sur son opacité et attire l'attention sur la médiation, la matière, la différence.* »⁸⁴ Ce qui débouche vers de nouvelles pratiques artistiques, voire intermédiales, déterminées comme étant *hybrides* : le cinéma interactif, le cinéma concert. De même, le roman-exposition, le roman graphique, poésie numérique résultent d'un tel rapprochement.

Il convient d'ors et déjà de préciser qu'il existe un rapport entre *intermédialité* et *interartialité*. Toutefois, après son introduction, le second est utilisé d'une manière très restrictive pour la désignation des processus de production purement artistique. Plus précisément, sont étudiées ici, uniquement ce qui communique directement avec les arts, comme le précise Walter MOSER lors du cinquième colloque du Centre de recherche sur l'*intermédialité* de l'université de Montréal tenu en octobre 2003 sur les relations intermédiales, intertextuelles et arts. L'*intermédialité* « [se] réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentales a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture. »⁸⁵ Autrement dit, cette dernière est, pour ainsi dire, une approche pour l'*interartialité* si l'on se réfère au propos de François GUIYوبا, « *l'interartialité est une déclinaison spécifique de l'intermédialité* »⁸⁶

De cet assortiment, la littérature a si massivement inspiré les autres médias, particulièrement le cinéma jusque-là. Hormis, les problèmes auxquels est affrontée cette influence comme : « *la crise de la représentation, de la fable, du sujet, et du personnage et, ces dernières années, soubresauts postmodernes tendent à les restaurer ou à mettre en relation, pour les faire évoluer formellement, les arts entre*

⁸⁴ MARINIELLO Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », In Isabel Rio NOVO, Célia VIEIRA, *Inter Média : Littérature, cinéma et intermédialité*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2011, p. 18.

⁸⁵ MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », In Marion FROGER & Jürgen Ernst MÜLLER (dir.), *Intermédialité et société. Histoire et géographie d'un concept*, Éditions Münster : Nodus, 2007, p. 70.

⁸⁶ GUIYوبا François (dir.), *Entrelaces des arts et effet de vie*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2012, p. 22.

eux. »⁸⁷ Donc, de cette relation entre les différents médias et arts, favorisée particulièrement entre le cinéma et le roman, il s'agit moins ici « *d'influence mutuelle mais d'échanges et d'interdépendance [...] d'évolution parallèle, d'égal à égal, ou de dialogue entre les deux arts : comme on peut parler de désir de théâtre dans le roman, on peut parler de désir de cinéma dans le roman.* »⁸⁸ Et ce durant une période importante.

Dès l'implémentation du média internet, puis l'innovation technologique au début de ce XXI^e siècle qui a permis son envolée, parallèlement, une hausse de la production artistique ne cesse de se répandre, et OCTOBRE Sylvie a la conviction que nous en verrons de plus en plus, par suite de l'entrecroisement de ces multiples procédés technologiques où se prolifèrent le narratif sous le numérique, le scénique et le graphique. Le numérique instaure un nouveau rapport à l'écriture, et cependant on assiste à la collaboration entre différents auteurs provenant d'horizons culturels multiples. Ainsi, les œuvres littéraires tendent-elles à se manifester à l'extérieur de leurs lieux conventionnels.

En outre, les relations intermédiales deviennent à la fois plus prolifiques et plus accessibles. À la question de l'*intermédialité* dans les pratiques artistiques s'ajoute la méthode *transmédiale* ou la *transmédialité*, *multimédialité*, qui, partant d'un texte écrit, conçoivent des avatars en tout genre. Ce terme a donné donc d'autres composés grâce à leur affranchissement des contraintes en matière de *réécriture*, et notamment eu égard à une importante harmonisation artistique à la cyberculture.

III.3 Médias et déflagration conceptuelle

En parcourant, en matière de théorie, les écrits critiques qui traitent de l'univers narratif et sa convergence avec les médias, John Thomas MITCHELL, Claus CLÜVER et Werner WOLF, principaux représentants aux États-Unis de la réflexion sur « *littérature et médias* » et également ceux d'Alain-Philippe DURAND en France mettent en évidence la multiplicité des aspects intermédiaux que le texte littéraire peut avoir.

⁸⁷ PLANA Muriel, op.cit., p. 103.

⁸⁸ Ibid. p. 104.

À l'instar de la *intermédialité*, qui est selon Louis HEBERT « *une forme de polymédialité, c'est-à-dire de coprésence de plusieurs médias* »⁸⁹, il existe notamment la notion de *transmédialité*, qui nécessite la prise en compte d'une position sur différents médias ; et interroge les modalités généralement destinées à être considérées comme Henri JENKINS explique : « *une histoire transmédia se développe sur plusieurs supports média, chaque scénario apportant une contribution distincte et précieuse à l'ensemble du récit.* » Tel est le cas de chaque best-seller qui fait, plus au moins, l'objet d'une *transposition* cinématographique, théâtrale, musicale, graphique ou encore interactive. Par exemple, la saga *Star Wars*, *Twilight*, *Harry Potter* ou les productions de l'univers *Marvel Comics*, sont en même temps sous formes de *bande dessinée*, pièce de théâtre, sans oublier de mentionner les *adaptations* cinématographiques et les produits dérivés.

D'une part, la démarche *transmédiale* entend en effet surmonter l'opposition entre texte et soubresauts techniques. D'autre part, elle croise en maints endroits celle de Régis DEBRAY qui a proposé de constituer une nouvelle discipline, la *médiologie*. Elle étudierait les relations entre les conditions médiatiques et la diffusion des idées. Il y eu effectivement, à partir des années 1990, la prise de compte de cette dimension *médiologique* qui apparaît aujourd'hui essentielle à toute recherche en analyse du discours.

Afin de lever l'ambiguïté, les notions de *polysémiotique*, *polysensoriel*, *multimodal* sont notamment utilisées, car elles permettent de dépasser celles ayant un lien avec les médias. Aussi HEBERT questionne-t-il l'identité de ce genre de production littéraire dans cette sphère médiatique, en proposant une distinction entre quelques concepts. En s'appuyant sur les considérations sémiotique, linguistique et cybernétique de François RASTER et Marc CAVAZZA, cet auteur instaure un cadre conceptuel et théorique, à propos de la combinaison entre plusieurs produits médiatiques, qu'il qualifie de *produit polysémiotique*, *polysensoriel*, *multimodal* et *multimédial* (ou *multimédiatique*).

Chacune de ces notions admet une coexistence d'unité de même nature générale, Autrement dit, « *une sémiotique peut-être mono ou multimodale ([...] respectivement, les sémiotiques visuelle et théâtrale, une interaction médiatique être*

⁸⁹ HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, Québec, 2017, p. 234.

mono ou polysémiotique (par exemple, dans un produit multimédia, respectivement, l'interaction phonèmes-graphèmes et interaction image-texte) etc. »⁹⁰ Un même phénomène peut en effet tolérer l'existence en son sein « *au moins deux sémiotiques, au moins deux modalités, au moins deux sensorialités, au moins deux médias.* »⁹¹ Ces notions sont *a fortiori* corrélatives de *transmodalité*, ou encore d'*intertextualité* ; c'est-à-dire de coprésence de plusieurs modes ou de plusieurs textes.

Comme c'est éminemment le cas de notre corpus, étant *polysémiotique, multimodal* et *multimédial*. Le sensoriel, quant à lui, est décliné ici dans chacun des cinq sens que sont la vue, l'odorat, l'ouïe le goût et le toucher. En 2015, la pièce *L'Encens et le Goudron* de Violaine DE CARNÉ incarne parfaitement la conception du *polysensoriel* via un théâtre olfactif. La comédienne et metteuse en scène combine dans son spectacle parfumé, la musique, la vidéo, les chorégraphies et senteurs. Pour ce qui est du tactile, il renvoie au roman graphique et ses dessins, les voix des acteurs et comédiens dans le film et la pièce de théâtre.

Dans *Sémantique et recherches cognitives*, publié en 1991, François RASTER propose une synthèse de ses recherches et hypothèses sur les représentations multimodales à partir de ses travaux, dont il questionne une représentation mettant en jeu plusieurs modes « *visuel, auditif, mais aussi – pourquoi pas – moteur*) [...] *En outre ces percepts ne doivent pas être rapportés seulement à leur modalité sensorielle : à ces modalités physiologiques se surimposent, inséparablement, des modalités culturelles.* »⁹²

Si la *transécriture* ne convient que partiellement à notre propos, il sera indispensable d'entreprendre, non seulement le littéraire mais également le médiatique. C'est parce que un objet d'étude tel que la *réécriture* et l'*adaptation* d'une œuvre littéraire ne relève pas du texte uniquement. Nous pouvons d'ors et déjà constater que la pensée intermédiaire et tout le champ conceptuel qui en découle conviennent et s'adaptent correctement à notre objet d'étude principal, la *transécriture* de *L'attentat*, roman de Yasmina KHADRA via les enjeux des relations *transtextuelles*, la *multimodalité* et la *transmédialité*.

⁹⁰ HÉBERT Louis, op.cit., p. 234.

⁹¹ Ibid.

⁹² RASTIER François, *Sémantique et recherche cognitives*, Éditions PUF, Paris, 1991, p. 207.

Pour conclure, ce premier chapitre fournit un cadre conceptuel autour des notions reliées à la thèse. Nous avons abordé dans un premier temps la similitude qui existe entre la *réécriture* d'une œuvre source et le champ *transtextuel*, d'où l'*intertextualité* et l'*hypertextualité*. Nous avons ensuite décrit le processus modal, énonciatif dans lequel se déploie la création poétique : narratif ou dramatique, diégétique ou mimétique, voire la communication des deux. Nous avons dans un troisième temps présenté la terminologie reliée aux médias accueillant l'œuvre but, le concept média en tant que tel, plus précisément, le concept média en relation avec la création poétique.

Il est évident que l'*adaptation*, ou principalement la *transécriture*, est en corrélation directe avec une partie de la théorie narratologique, notamment les relations *transtextuelles*, et les médias. Or, les relations *intermédiales* tendent vers une libération, une extrapolation du genre, du médium et en même temps de l'*intertextualité* utilisés jusqu'alors d'une manière très restrictive. Afin de cerner cela, il est impératif de ne pas inscrire notre corpus dans une seule optique, textuelle, modale ou médiatique. En revanche, il s'agit de les considérer simultanément, étant donné que notre objet d'étude se situe dans une re/configuration continue. Eu égard à une telle manipulation textuelle usitée pour un objectif de renouvellement, une œuvre littéraire est susceptible de perdre sa légitimité, sa spécificité et stabilité, elle conduirait même à sa disparition. De ce fait, c'est le sort de la littérature qui est mis en question.

CHAPITRE DEUXIÈME :

L'ADAPTATION

COMME PRATIQUE PREMIÈRE

I - La pratique de l'*adaptation* en question :

Rappelons rapidement la définition de ce processus artistique qui sert en quelque sorte d'intermédiaire ou d'instrument de l'*intermédialité*, André GAUDREAUULT le définit en ces termes « *L'adaptation est, au sens strict, la réincarnation d'une œuvre [...] dans un média différent de celui qui lui servait originellement de support.* »⁹³ Le principe de l'*adaptation* littéraire établit donc le passage entre les différents médias et propulse les textes de natures très différentes vers d'autres espaces qui les affectent et les modifient. Ces changements sont alors à la fois d'ordre qualitatif, quantitatif, de forme et/ ou de contenu. D'emblée, une sorte d'interrogation s'impose sur les raisons de l'émergence de cette pratique : alors, pour quelles raisons adapte-t-on ? Pourquoi représenter sur scène ce qui est déjà suggéré verbalement ? Et comment devient le texte littéraire en dehors de son support ?

I.1 Les raisons de l'*adaptation* :

Les raisons pour lesquelles les adaptateurs ont eu recours à cette pratique en particulier théâtrale varient selon les époques. Au XVIII^e siècle, le dramaturge français René-Charles GUILBERT DE PIXERÉCOURT justifie sa pratique essentiellement « *pour ceux qui ne savent pas lire* »⁹⁴ en parlant du public *des théâtres du boulevard*, un spectateur parisien analphabète qu'on ne pouvait atteindre par le livre, permettant de la sorte sa réconciliation avec la littérature qui depuis la *Révolution française* avait nécessairement besoin d'une libération cathartique. Mais à travers ses compositions, le père du mélodrame n'a pas attiré exclusivement un public populaire, en parallèle, il s'adressait également à un public plus fortuné, vu la fréquentation de la bourgeoisie de son théâtre à cette époque.

Or, pour Johann Wolfgang Von GOETHE, cela est plus une volonté des lecteurs, exprimant le désir de voir réellement une œuvre littéraire au théâtre ou plus récemment une production cinématographique. De ce fait, ce poète allemand, dans sa correspondance avec SCHILLER, ajoute :

C'est ainsi que les hommes veulent voir toute situation intéressante rendue par la gravure. Pour qu'il ne reste plus rien à faire à leur imaginaire, ils veulent que tout soit

⁹³ GAUDREAUULT André, GROENSTEEN Thierry, *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation*, Éditions Nota Bene, Québec, 1998, p. 275.

⁹⁴ ROCHEFORT Edmond, *Mémoires d'un vaudevilliste*, Éditions Charlieu et Huillery, Paris, 1863, p. 191.

matériellement vrai, parfaitement présent, en un mot, dramatique. Cela ne suffit pas encore ; il faut que le dramatique se confonde avec le réel. ⁹⁵

Toutefois, lorsqu'on pense aux excès de l'adaptation, notamment à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, il se trouve qu'ils sont liés d'une part à une crise de l'écriture et au nombre croissant des metteurs en scène. Ces derniers, amenés à puiser leur matière de la production littéraire, développent par la suite « *de nouvelles formes scéniques à travers une confrontation amoureuse avec la " chair romanesque", la poésie des textes d'auteurs qui ne les ont pas écrits pour le théâtre* ». ⁹⁶

Par ailleurs, ce besoin, cette expansion considérable de l'adaptation témoigne d'une exigence culturelle découlant de l'impact de l'industrialisation et d'une rivalité économique désignant la concurrence mercantile exacerbée entre les différentes industries médiatiques, et « *cette évolution est commandée par les relations avec un contexte historique parfois, et surtout avec un public qui, en tant que consommateur potentiel, figure à l'horizon de la production cinématographique comme la cible à atteindre pour rentabiliser le film.* » ⁹⁷

Les réalisateurs s'inspirent de plus en plus d'œuvres littéraires afin de nourrir principalement le 7^{ème} art. Cette tendance qui se confirme par une étude menée par Nathalie PIAKOWSKI, directrice générale chez Société Civile des Éditeurs de Langue Française (SCELF), estime que le nombre a grimpé à 25% au cours de ces dernières années. Quant à la question de ce phénomène en hausse, cette étude se démarque des précédentes des points de vue méthodologique et théorique, et elle fait notamment remarquer qu' « *il y a de plus en plus de demandes car une adaptation offre une certaine garantie de succès et le projet est donc facile à monter financièrement.* » ⁹⁸ Il s'agit indéniablement moins d'un choix que d'une nécessité, tant artistique qu'économique.

⁹⁵ GOETHE Johann Wolfgang Von, *Correspondence Tome I*, Éditions Gallimard, Paris, 1994, p. 388.

⁹⁶ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Éditions Bréal, Paris, 2004, p. 188.

⁹⁷ CLERC Jeanne-Marie & CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Éditions Klincksieck, Paris, 2004, p. 12.

⁹⁸ Nathalie PIAKOWSKI répond aux questions de CultureBox, un magazine numérique, qui regroupe des contenus culturels du groupe France Télévision, sur la tendance du cinéma français lors du festival de Cannes 2017.

I.2 Critique et réhabilitation de l'*adaptation* :

La production d'une œuvre littéraire et sa mutation vers une œuvre filmique, scénique, graphique, voire musicale s'altère selon la critique contemptrice de l'*adaptation* et procède donc à la déformation du récit d'origine. Cependant, dans un tel contexte GOETHE au XVIII^e siècle déplore la mode des *adaptations* théâtrales et établit ainsi l'opposition du roman contre toute représentation scénique, picturale « *matériellement vraie* ». On peut considérer que le problème de la richesse du langage découle justement « *pour GOETHE, de son incapacité ontologique à saisir la réalité même, à la créer* ». ⁹⁹

Le poète allemand, loin d'élaborer une véritable critique esthétique des *adaptations*, condamne donc cette pratique qui est incompatible idéologiquement entre l'imagination, la vision strictement propre au lecteur et la projection de « *la réalité* », « *la matérialité* » d'un texte romanesque quelconque. De plus, Claude LÉVI-STRAUSS déclare, lors d'un entretien sur l'art, « *Je ne supporte pas qu'un metteur en scène ou des acteurs traitent l'œuvre d'autrui comme la matière première de la leur.* » ¹⁰⁰

C'est dans cette situation que l'on trouve les positions négatives des auteurs adaptés, tels Milan KUNDERA et Julien GRACQ qui soutiennent l'incapacité de cette mutation entre le romanesque et les autres formes artistiques, la plupart du temps le scénique. De la sorte, ce procédé est accusé d'une part de *trahison*, de *violation*, d'une *annexion de textes*, ou encore d'*imitation* car, selon Muriel PLANA « *La copie n'a pas de valeur même si l'objet copié est un chef-d'œuvre* » ¹⁰¹. Puis, comme le souligne Julien GRACQ cela suffit à « *tuer le chef-d'œuvre* » ¹⁰²

Or, quelques écrivains ont échappé à ce processus en assistant, et en réalisant eux-mêmes l'adaptation de leur propre livre, tel fut le cas de Marguerite DURAS avec *La Musica* créée en 1967, et d'*Oscar et la dame rose* sorti en 2009 d'Éric-Emmanuel SCHMITT, approchant la réalisation cinématographique parce qu'ils sont insatisfaits des adaptations de leurs romans.

⁹⁹ PLANA Muriel, op. cit., p. 202.

¹⁰⁰ BÉNAC Henri, *Guide des idées littéraires*, Éditions Hachette, Paris, 1988, p. 505.

¹⁰¹ Ibid. p. 185.

¹⁰² Ibid. p. 184.

Dans le même registre théorique, dans l'école des *Cahiers du cinéma*¹⁰³ André BAZIN soulève principalement le même problème *fidélité/trahison* et selon lequel le texte source demeure le texte de référence et condamne « *toute intervention excessive, toute manipulation, toute "tricherie", qui attenterait à l'intégrité du réel représenté* ». ¹⁰⁴ D'un tel souci de *fidélité*¹⁰⁵, l'*adaptation* doit tout de même éviter les « *équivalents* » filmiques des œuvres littéraires, tout en restant le plus près possible de l'œuvre de départ. Car les modes choisis ne peuvent prendre en charge certaines scènes ou idées du roman adapté.

En réalité, chaque texte, littéraire ou cinématographique, original ou adapté, constitue en lui-même un système spécifique. Certains éléments seulement des textes originaux se révèlent capables de subir des transpositions. Ces dernières impliquent toujours des interactions complexes avec le nouveau médium iconique mais aussi avec l'environnement culturel et social dans lequel le système de diffusion industrielle de l'image va les projeter.¹⁰⁶

Outre les arguments éthiques avancés contre le principe de l'*adaptation* entre *fidélité* et *trahison*, de l'avis des adeptes de la suprématie de l'œuvre littéraire, cette pratique est cependant condamnée artistiquement, dans la mesure où elle entraîne une rivalité hégémonique entre les différents arts :

Ces positions [...] se fondent sur une hiérarchie des arts : les arts de l'image (la peinture et la scène du temps de Goethe, l'illustration des romans pour Pirandello, [...]) seraient inférieurs à la littérature ou à la musique, arts de la suggestion plutôt que de la *mimésis*, arts qui incitent leurs amateurs à la création de leurs propres images sur leur scène intérieure.¹⁰⁷

Critiquer l'*adaptation* comme beaucoup de théoriciens l'ont fait, dans le cas spécifique de GOETHE par exemple correspond à une période déterminée de l'histoire et paraît limitée pour les successeurs. Son enjeu réside dans l'alliance de l'effort du spectateur, l'adaptateur Jean Pierre ESQUENAZI souligne à ce sujet :

Celui qui adapte est d'abord un lecteur : dans le processus qui conduira à une œuvre nouvelle, le premier temps est, en effet, celui de l'accueil d'une œuvre initiatrice. Tout

¹⁰³ Les *cahiers du cinéma* sont une revue de cinéma française créée en avril 1951 par André BAZIN, Jacques DONIOL-VELCROZE, Joseph-Marie LO DUCA et Léonide KEIGEL.

¹⁰⁴ AUMONT Jacques & MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 2004, p. 19.

¹⁰⁵ La référence à la fidélité est prise en compte par Alain GARCIA dans son ouvrage *L'adaptation du roman au film*.

¹⁰⁶ CLERC Jeanne-Marie & CARCAUD-MACAIRE Monique, op.cit., P. 12.

¹⁰⁷ PLANA Muriel, op. cit., p. 186, 187.

travail d'adaptation commence par une activité de réception. Le point de départ de l'adaptation est donc un dialogue, dialogue entre une œuvre première et un lecteur. ¹⁰⁸

À des degrés divers, d'autres théoriciens considèrent le passage d'un mode à un autre non pas comme une *transgression* de l'œuvre adaptée mais plutôt une forme de d'expansion où l'œuvre est à la fois la même et autre et le problème de la fidélité n'est guère évoqué. Bien au contraire, selon les tenants de cette pratique, « *le texte est d'abord un matériau pour le metteur en scène, une matière à travailler plutôt qu'une œuvre à respecter dans sa totalité de forme et de sens* »¹⁰⁹

Un travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue. [...] afin qu'un jeu (harmonieux ou pas) soit créé entre l'œuvre et les contraintes également variables de son nouveau lieu d'existence. [...] qui n'implique pas seulement les transformations qu'elle peut connaître elle-même, mais aussi celles qu'elle peut faire subir à son lieu d'accueil.¹¹⁰

L'adaptation est de ce fait considérée « *Comme une excellente occasion de mieux saisir la spécificité et la richesse du cinématographe dans sa capacité à créer par des modes d'expression qui lui sont propres, une gamme inépuisable de significations et d'émotions* »¹¹¹ Finalement, ce qui importe le plus à ce niveau, ce n'est pas seulement le fait d'avoir les *adaptations* les plus *fidèles*, mais plutôt de mettre en œuvre des enjeux qui déploient les deux textes, le romanesque et le scénique.

I.3 Typologie de l'adaptation :

Cette tentative de classification des adaptations varie et change selon les époques et les théoriciens. Si l'on traite l'adaptation sous l'angle *fidélité/trahison*, nous distinguerons chez Alain GARCIA, dans son ouvrage *L'adaptation du roman au film*, trois types d'adaptations : l'adaptation qui « *trahit le cinéma en étant trop près de la littérature* »¹¹², dans la terminologie d'Étienne FUZELLIER la qualifie en

¹⁰⁸ ESQUENAZI Jean Pierre, « De l'adaptation à l'ingestion », *Cinémaction* N° 76, 1996, p. 38.

¹⁰⁹ PLANA Muriel, op. cit., p. 36.

¹¹⁰ Ibid. p. 32.

¹¹¹ SABOURAUD Frédéric, *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoire*, Éditions Cahier du Cinéma, Paris, 2006, p. 3.

¹¹² GARCIA Alain, *L'adaptation du roman au film*, Éditions Dujarric, Paris, 2000, p. 202,203.

l'occurrence « d'*adaptation passive* »¹¹³, effectuant de la sorte le passage d'un langage à un autre tout en respectant le plus fidèlement possible le récit d'origine.

C'est le cas par exemple de *Madame Bovary* de Claude CHABROL, de *Germinal* de Claude BERRI. Eu égard au travail monumental effectué par ses derniers afin de retranscrire le verbal vers l'audiovisuel, leurs adaptations ne semblent pas pour autant fidèles, et ce pour des raisons de subjectivités. D'ailleurs, l'*adaptation fidèle* où le cinéaste tente de respecter l'œuvre demeure donc une tâche impossible.

Contrairement à l'*adaptation fidèle*, l'*adaptation libre* « *Où le rapport de dépendance se renverse mais où, de ce fait, c'est le roman qui se trouve trahi* »¹¹⁴, ce type d'adaptation pratiqué par le metteur en scène Jean-Louis BARRAULT écarte le spectacle de l'œuvre adaptée, comme il invente avec ses propres techniques les actions scéniques ou cinématographiques distinctes de l'œuvre initiale. L'adaptateur s'inspire d'une œuvre, et se procure cette liberté de lui offrir un nouveau souffle.

C'est ce que fait à titre d'exemple René CLÉMENT, souvent inspiré par la littérature, transposant très librement Patricia HIGHSMITH avec *Plein Soleil* en 1960 d'après le roman *Le talentueux Monsieur Ripley*, en 1956, pensant aussi à *Gervaise* inspiré de *L'Assommoir* d'Émile ZOLA.

Quant à la *transposition* qui « *ne trahit ni l'un ni l'autre en se situant aux confins de ces deux formes d'expressions artistiques* »¹¹⁵ Une définition qui rejoint encore une fois l'idée de FUZELLIER, dans *Cinéma et littérature*, un ouvrage dans lequel l'*adaptation* est considérée comme *transposition* du moment que l'œuvre d'origine sert de manne où l'on puise un élément essentiel qui se trouve modifié. André BAZIN la définit aussi comme l'« *être esthétique nouveau* », produit ni d'une traduction fidèle ni d'une inspiration libre, mais d'une « *dialectique de la fidélité et de la création* » qui « *se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature* »¹¹⁶

La *transposition*, évoquée également dans les travaux les plus récents menés par Muriel PLANA, s'adonne « *à une œuvre tirée d'une autre œuvre du même genre mais*

¹¹³ SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Éditions du CEFAL, Liège, 1999, p. 17.

¹¹⁴ GARCIA Alain, op.cit., p. 202,203.

¹¹⁵ Ibid., p. 202,203.

¹¹⁶ SERCEAU Michel, op.cit., p. 17.

où il y a modernisation ou modification d'un élément essentiel de l'œuvre ». ¹¹⁷ Au même titre que l'*adaptation libre*, la *transposition* selon Muriel PLANA convoque parfois un personnage emblématique de l'œuvre source qui devient la figure centrale du film ou encore d'un spectacle telle *Esméralda* dans la comédie musical « *Notre-Dame de Paris* » ¹¹⁸, souvent convoquée sur la scène contemporaine. Ou c'est encore un argument, une thématique, ou un espace qui sont transposés de la littérature au champ scénique.

Pour le cinéaste ou le metteur en scène adaptateur, la *transposition* ne consiste pas uniquement en une modification ou modernisation du texte adapté, mais plutôt en une revendication nécessaire d'une différence structurelle qui s'impose entre univers verbal et univers audiovisuel par rapport au texte littéraire dont il est issu. Dans ce cas précis, la *transposition* s'éloigne du texte d'origine, réinvente et suggère d'autres éléments, en tenant compte d'une logique propre à la *mimésis*.

Pour ce qui est du *montage-adaptation*, cette dernière typologie, pour des raisons pragmatiques, elle exclut les questions relatives à la *trahison/fidélité*, et surpasse les contraintes du montage classique par les techniques de photographie numérique où l'adaptateur :

Dégage du texte d'origine des fragments autonomes qu'il combine parfois avec des extraits d'autres œuvres, romanesques ou théâtrales, essais, poèmes, documents [...] Le montage choisit la discontinuité, l'agencement et la suture apparentes. On conçoit alors le spectacle comme [...] de "morceaux" de textes entre eux. ¹¹⁹

Cependant, quel sens une œuvre avec des traits non organiques peut-elle avoir ? Le *montage-adaptation* se mue visiblement vers le brassage de textes et de techniques différents qui se fait avec plus de subtilité. Contrairement au conservatisme littéraire de la majorité des fictions de genre, le *montage-adaptation* offre en effet des opportunités pour ouvrir des débats et stimule la discussion, et ce qui en résulte : l'émergence d'idées et de valeurs culturelles nouvelles voire universelles. En 1993, le metteur en scène et dramaturge Eugenio BARBA mêle, dans l'un de ses spectacles, des fragments de textes de Franz KAFKA à ceux d'autres auteurs.

¹¹⁷ PLANA Muriel, op.cit., p. 33, 34.

¹¹⁸ *Notre dame de Paris* est une comédie musicale inspirée du roman éponyme de Victor HUGO. Elle a fait l'objet de nombreuses représentations : anglaise, américaine, canadienne, italienne, espagnole et russe.

¹¹⁹ PLANA Muriel, op.cit., p. 36.

Eu égard à ce que cette dernière pratique offre comme assortiment de films, de pièces de théâtre, de comédies musicales, elle se rapproche de ce fait d'une dimension dite de *cross-genre*¹²⁰ avec des textes qui se classent toujours entre deux ou plusieurs genres. De telles créations hybrides ne sont pas nouvelles, l'exemple le plus célèbre est *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* de l'artiste peintre, graveur et poète britannique William BLAKE¹²¹, avec son mélange de poésie, de prose et de gravure. Dans la littérature contemporaine la trilogie de Dimitris LYACOS *Poena Damni*, dans laquelle ce romancier et dramaturge grec combine la prose fictive avec le théâtre et la poésie dans un récit multicouche se développant à travers les différents personnages.

II - Le parcours du texte littéraire par les médias

Comme tout autre champ disciplinaire, la littérature en générale connaît des bouleversements, des ruptures et des évolutions à divers niveaux impliquant des mutations au fil des décennies jusqu'à aujourd'hui. Et ce, à partir du moment où l'évolution technologique a contribué au détronement du livre pour faire d'Internet le média phare du début de ce XXI^e siècle. Nous tenterons de dresser une rapide chronologie des rapports entre littérature et médias classique et numérique, qu'elle soit mondiale, francophone ou encore locale.

Cependant, avant d'établir un état des lieux des relations *intermédiales* au sein de la littérature francophone, puis maghrébine, nous voudrions au préalable retracer les lignes de forces les plus pertinentes dans le traitement de la création poétique par les médias, voire toute sphère artistique et culturelle.

II.1 Culture de masse vs littérature :

L'apparition d'une pratique artistique, voire son expansion à travers les médias, suscite manifestement aux yeux des intellectuels et puristes littéraires de nombreuses réticences et préventions, principalement face aux diverses réécritures ou manipulations textuelles d'une œuvre littéraire. Nombreux sont les historiens et les

¹²⁰ Le genre croisé calqué de l'anglais *cross-genre*, appelé notamment genre hybride. C'est un genre de fiction qui combine des thèmes et des éléments de deux ou plusieurs genres différents.

¹²¹ *The Marriage of Heaven and Hell* est recueil de poésie en prose écrit entre 1790 et 1793 par le poète britannique

critiques d'art et les critiques littéraires de la première moitié du XX^e siècle qui se sont justement appliqués contre cette nouvelle expansion monumentale. Au premier rang, le philosophe allemand, Walter Bendix Schönflies BENJAMIN dans son essai critique *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, sur la situation artistique qui se voit transformer par la technique, explique qu'à la transposition ou à la reproduction d'une œuvre d'art, même en reflétant le plus fidèlement possible sa genèse, il existe toujours un élément qui fait défaut :

Son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction ; les secondes sont l'objet d'une traduction dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original.¹²²

De même, le promoteur de la notion interdisciplinaire de « *l'industrie culturelle* » à laquelle appartient le cinéma, Theodor Ludwig Wiesengrund ADORNO rejoint dans une certaine mesure une partie des critiques de BENJAMIN. Il voyait dans ces *reproductions* comme « *la musique de masse et la nouvelle écoute contribuent avec le sport et le cinéma à rendre impossible tout arrachement à l'infantilisation générale des mentalités.* »¹²³ Ce philosophe et sociologue de la culture désigne les médias, particulièrement musical et filmique, comme étant une idéologie pernicieuse.

Edgar MORIN rappelait notamment au sujet de cette culture pléthorique qu'il s'agit d'une extension croissante « *des sous-produits culturels de l'industrie moderne, des sous-produits industriels de la culture moderne.* »¹²⁴ Et ce à travers la presse, la photographie, la radiodiffusion, le cinéma, la bande dessinée, ou encore la chanson. « *Les intellectuels rejettent la culture de masse dans les enfers intra-culturels. [...] L'intelligentsia littéraire est dépossédée par l'avènement d'un monde culturel où la création est désacralisée, disloquée.* »¹²⁵ On peut néanmoins penser que le sociologue déplore cette invasion, et valorise explicitement la littérature. Mais un écrivain d'aujourd'hui « *pratique volontiers l'art de la variation, au risque d'être*

¹²² BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Édition Allia, Paris, 2011, p. 41.

¹²³ ADORNO W. Theodor, *Le caractère fétiche de la musique*, traduit de l'allemand par Christophe David, Édition Allia, Paris, 2001, p. 52.

¹²⁴ MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Édition Grasset, Paris, 1962, p 14.

¹²⁵ Ibid.

victime, mais heureusement victime, non de ce que Mallarmé appelait le "démon de l'analogie", mais du "démon de l'altération".»¹²⁶

Il est vrai qu'en dépit des maintes réticences, cette culture de masse, dans les premières années du XX^e siècle, a toujours suscité, sous une forme ou une autre, méfiance et hostilité dans les milieux institutionnalisés ou non. Quelques années plus tard, à la recherche de nouvelles structures, formes destinées à inciter la création, et essentiellement afin de se détacher de tout carcan canonique, les avant-gardes littéraires présentent une nouvelle perspective, et accueillent vivement les mutations techniques permettant d'une part d'exploiter toutes les potentialités intrinsèques au texte littéraire, d'autre part, briser les frontières entre l'œuvre d'art et l'objet dans lequel elle se situe. Une pratique très courante dans les créations surréalistes et les pratiques oulipiennes qui ont constitué réellement partie prenante du langage poétique en manifestant un attachement profond à ce dernier aspect ; de transformer la littérature et les arts.

Cependant, afin de refonder la littérature et la création artistique et numérique, l'œuvre ne doit pas se restreindre au niveau de son support, ainsi que son cadre architextuel. Dès qu'une œuvre littéraire ou autre transcende son objet, son mode d'existence, elle est de ce fait susceptible de toutes sortes de formes. Selon la philosophie husserlienne, « *l'objet matériel* » ou « *objet idéal* »¹²⁷ ne suffisent pas à rendre compte du statut ontologique des œuvres, « *car les œuvres, de bien des façons, transcendent l'objet, matériel ou idéal, en lequel elles semblent consister : [...] si bien que l'œuvre trouve son vrai lieu [...] quelque part entre, ou au-delà de ses multiples versions, [...]* »¹²⁸. Ce geste de décloisonnement, qui se trouve indubitablement dans tous les arts, renvoie notamment aux « *Cultural studies* » (les études culturelles), d'ailleurs largement admis dans le monde anglo-saxon, ouvrant en effet une multiplicité d'espaces culturels. Autrement dit, cette approche d'histoire

¹²⁶ WOLTON Dominique (dir.), *Mondes francophones*, Éditions adpf, Paris, 2006, p. 460.

¹²⁷ Les termes d'objet matériel et idéal constituent un rapprochement avec la théorie de Goodman, selon lequel l'existence d'une œuvre d'art est en rapport avec ce qu'il nomme « *l'autographique, qui est pour [Gérard GENETTE] celui des œuvres "consistant" en des objets matériels, comme celles de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture artisanale, et l'allographique, qui est celui des œuvres consistant en des objets idéaux, comme celles de la littérature, de la musique, ou de l'architecture sur plans.* » GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres*, Éditions Seuil, Paris, 2012, p. 40-41.

¹²⁸ GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres*, Éditions Seuil, Paris, 2012, p. 41.

épistémologique est née d'un refus des hiérarchies culturelles, longtemps soumises aux contraintes institutionnelles.

II.2 Des exemples d'adaptations littéraires aux supports médiatiques

À la *transécriture* d'une œuvre littéraire, l'adaptateur, selon la typologie choisie, met en avant manifestement un aspect du texte source, soit uniquement le thème, soit un seul aspect de la personnalité du personnage, soit purement la matière textuelle. Ce qui entraîne inévitablement une déclinaison au sein de l'œuvre. Pour reprendre les propos de GENETTE, certaines œuvres, en s'articulant sur l'esthétique de la réception, « *ou plutôt sans doute faut-il dire toutes les œuvres, sans même subir la moindre modification dans l'objet qui les manifeste, changent constamment de signification, et donc de fonction esthétique, à mesure que l'histoire modifie leur public [...].* »¹²⁹ Travaillant sur les relations esthétiques entre art et littérature, il poursuit ainsi sa définition « *Le même texte ne produit pas le même effet sur ses lecteurs contemporains et sur leurs lointains descendants à trois siècles de distance, ce fait valant lui aussi, bien sûr, pour tous les arts.* »¹³⁰

En outre, la diversité de la littérature contemporaine, ainsi que l'aisance de son brassage avec les arts et les médias viennent d'une part de sa libération de tout enfermement générique ou matériel, d'autre part de cette capacité à puiser, à revisiter et à se ressourcer de ces textes fondateurs de l'Occident et de l'Orient. En d'autres termes, avant même qu'une quelconque œuvre soit une source d'inspiration, il convient de restituer ce statut d'instigateur à la mythologie, qu'elle soit grecque, romaine, nordique, celtique, germanique, égyptienne, etc. Le mythe est utilisé comme thème artistique et littéraire, parce qu'il apporte des éléments, tels que le merveilleux, l'errance et l'évasion, à l'œuvre but. En ce sens, le mythe a longtemps constitué pour la littérature, comme pour les autres arts, une source d'inspiration, en matière de personnages et de récits, étant considérablement exploités par les écrivains, metteurs en scène, peintres et musiciens entre autre. Le mythe constituerait même selon Claude LÉVI-STRAUSS, figure incontournable en analyse des mythes, une partie fondamentale de la création artistique dans la mesure où :

L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient tout à la fois du savant et du

¹²⁹ GENETTE Gérard, op.cit., p. 42.

¹³⁰ Ibid.

bricoleur : avec des moyens artisanaux il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance.¹³¹

Il doit en effet faire la part du sens originel et de l'aspect éternel, puisque les nouvelles créations lui offrent nécessairement un nouveau sens, une nouvelle interprétation selon les époques. Par exemple, le héros de *l'Odyssée* et l'un des personnages de *l'Iliade* n'a cessé d'inspirer au cours des siècles poètes, romanciers et dramaturges. Le poète et romancier irlandais James JOYCE, dans *Ulysse*, son œuvre romanesque publiée en 1922, met en avant les pérégrinations des personnages Leopold Bloom (Ulysse) et Stephan Debalus (Télémaque) à travers la ville de Dublin. Cette savante parodie de *l'Odyssée* mène les personnages, en une seule journée, sur plusieurs univers dans une seule ville : « avec sa mer, son soleil sur la mer, ses écoles, ses maisons (Calypsos), ses églises (les Lotophages), ses cimetières (Hadès), ses journaux (Éole), ses bibliothèques (Charybde et Scylla), ses bars (les sirènes), ses tavernes (les Cyclopes), ses plages (Nausicaa), ses hôpitaux (le troupeau d'Hélios, [...]). »¹³² La transcription du mythe d'*Ulysse*, incluant autant de symboles, d'allusions à la pensée occidentale, de techniques, désigne par la reprise même de ce titre comme un voyage initiatique, et qui exigerait au lecteur, afin d'être convenablement décrypté, autant d'art et de savoir qu'on a déployé JOYCE.

Contrairement à *Ulysse* que l'on présente habituellement dans la mythologie, le romancier Jean GIONO présente, dans son roman *Naissance de l'Odyssée* paru en 1930, une version particulière qui prête à *Ulysse* les traits de lâcheté et de la fourberie ; « Cette parodie de l'épopée homérique raconte le retour à Ithaque d'un Ulysse peureux, coureur, et surtout menteur : les aventures héroïques du personnage naissent de ses affabulations. »¹³³ Inspiré par la mythologie grecque, le dramaturge Jean GIRAUDOUX, dans sa pièce de théâtre *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, fait aussi un rapprochement entre l'inévitable Seconde Guerre mondiale et la position antinomique dans le texte mythique de la guerre de *Troie* - entre ceux qui veulent la guerre et ceux qui veulent la paix – en dépit de la bonne volonté d'*Ulysse*, la guerre aura lieu. Éric-Emmanuel SCHMITT en donne, dans son roman *Ulysse from Bagdad* publié en 2008, encore une fois une version moderne et parodique. Le personnage

¹³¹ LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Ed. Seuil, 1962, P. 33.

¹³² « Ulysse » in *Le Petit Robert des noms propres*. Éditions 2003.

¹³³ « Naissance de l'Odyssée » in *Le Petit Robert des noms propres*. Éditions 2003.

légendaire s'incarnant dans celui de *Saad Saad*, un clandestin irakien fuyant la guerre et l'oppression, tenterait par tous les moyens de gagner Londres, en mettant de la sorte, inversement à l'*Odyssée*, un voyage de départ et non celui d'un retour au pays natal.

De plus de ces dernières s'ajoute les *transmutations* les plus inattendues : les manifestations textuelles à travers le *multimédia*. Prenons comme modèle une seconde fois, de toute une panoplie d'exemple, *Ulysses* : le film britannico-américain sorti en 1967, de Joseph STRICK et de Fred HAINES d'après le roman de JOYCE, lui-même inspiré du récit homérique. De ces transpositions, essentiellement vocales, nous repérons de même la composition de l'œuvre dramatique *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* du librettiste italien Claudio MONTEVERDI, *Ulysse* en chanson sortie en 2007 interprétée par Ridan constitue également une reprise du célèbre poème *Heureux qui comme Ulysse* de Joachim du Bellay, voire le développement, par le studio français In Utero, du jeu vidéo d'aventure *Odyssée : Sur les traces d'Ulysse*, sorti en 2000. De ce point de vue, nous constatons que ces divers passages représentent à la fois une sorte de mise en abyme, de déconstruction, de fragmentation et de multiplication. La réécriture de ce mythe et la réinterprétation du personnage, d'Homère aux auteurs modernes, voire les plus contemporains, ont impliqué manifestement sa modernisation.

Toutes ces *reproductions*, aussi bien littéraires comme le roman, la poésie ou le théâtre, qu'artistiques, entretiennent un rapport direct avec les mythes qui façonnent les significations dont ils sont porteurs. Considéré toujours comme une source d'inspiration, on interprète à la lumière de la pensée moderne, le mythe que raconte une œuvre du passé. C'est ce qui donne toute sa portée à l'histoire d'*Ulysse* - comme celle de *Sisyphé*, d'*Icare*, d'*Orphée*, de *Prométhée* ou de *Phèdre* - un même mythe qui varie et se renouvelle selon les époques et les points de vue. Le mythe qui est universel, son rapport à la littérature apparaît alors sous une forme spécifique, et la particularité de ce rapport se définit par rapport à la spécificité de l'écriture de l'auteur, ainsi que l'aire géographique.

Le nombre des créations contemporaines inscrites dans la sphère *transmédia* évoluent et la reprise du mythe d'*Ulysse* ne représente en soi qu'une pièce de puzzles parmi tant d'autres. La concentration sur les rapports de contingence entre l'univers de l'écriture littéraire et sa *transécriture* dans une perspective multimédia sont très nombreux. Or, en dépit des fondements théoriques et réflexifs permettant de

construire la notion de *transmédia* de la création médiatique, les travaux portant sur la possibilité d'une résonance des arts de la scène tels, la danse, les arts de la marionnette, l'opéra, voire le peinture ou la sculpture dans les textes littéraires maghrébins sont encore rares, semblant d'ailleurs attirer plus d'accusations et d'indétermination.

II.3 L'actualité de la littérature algérienne contemporaine :

Depuis le début du XXI^e siècle, la littérature maghrébine, principalement algérienne, s'est étendue à de nouvelles dimensions, à une nouvelle manière d'envisager les rapports avec la création, qu'elle soit romanesque, théâtrale, poétique ou bédésque. Pour reprendre le titre de son essai *Le nouveau souffle du roman algérien*¹³⁴, le romancier et l'essayiste Rachid MOKHTARI s'interroge d'emblée sur une éventuelle rupture des nouveaux romanciers avec cette littérature de l'urgence qui s'est déployée à partir de la fin des années 1980, en dévoilant l'impasse politique et la décadence économique, à savoir la situation d'instabilité, de terrorisme, dans laquelle se noyait le pays. Ainsi marque-t-il une dislocation avec les fondateurs même du roman maghrébin moderne, mettant en lumière des thèmes remarquablement ancrés dans un contexte historique et idéologique la société maghrébine.

Au second plan, il exprime ses préoccupations à l'égard des nouvelles formes esthétiques qui apparaissent chez la nouvelle génération d'écrivains des années 2000, ayant chacun une singularité esthétique, à savoir une transformation et une diversité qui s'opèrent au sein de leurs textes. Afin de marquer ces procédés scripturaux novateurs, ces nouveaux romanciers, venant d'horizons plus au moins distincts, ayant tous un engagement commun en faveur d'une approche basée sur un personnage qui n'est pas soumis aux étalons classiques, et ne se préoccupant nullement de la thématique, ni d'un cadre spatio-temporel bien précis.

De ce regard neuf, épris de perspective, Rachid MOKHTARI estime nécessaire cet élargissement du point de vue où actuellement « *on ne parle plus de roman mais de roman et de récit et de nouvelles à la fois. [...] Il s'agit à présent d'une écriture où les trois genres s'imbriquent et donnent naissance à un autre genre d'écriture.* » La création poétique dans ce champs de bataille renvoie donc à ce que Charles BONN

¹³⁴ MOKHTARI Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Éditions Chihab, Alger, 2006.

définit comme une « *dissémination post-moderne [...], tant spatiale que sémantique encore, car le sens n'est plus donné par l'affirmation d'un espace, géographique ou littéraire* »¹³⁵ Alors qu'elle était une écriture d'affirmation, ou d'antinomie binaire entre le Moi et l'Autre, elle suit actuellement à tâtons le protocole universel et « *aura pour résultat que les écrivains seront de moins en moins rattachés à un groupe "littérature maghrébine"* »¹³⁶

Lorsque cette affirmation spatiale du Maghreb ne constitue plus un élément d'écriture et ne s'impose pas nécessairement comme une référence obligatoire, elle franchit un pas supplémentaire vers une ambition universaliste, dans laquelle nous pouvons reconnaître des caractéristiques *interculturelles, métisses, voire intermédiales*, parce qu'elle échappe d'une part à cette tension binaire et à cette restriction spatiale pour être partout. En remontant parfois assez loin dans le passé, nous ne pouvons décemment passer à côté de la trilogie nordique de Mohammed DIB, naissant de son séjour en Finlande : *Les Terrasses D'Orsol* (1985), *Le Sommeil d'Ève* (1989), *Neiges de marbre* (1990). De façon comparable, quoique de génération différentes, les œuvres de Mehdi CHAREF, Azouz BEGAG et Farida BELGHOUL désignées respectivement *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983), *Le Gêne de la Chaâba* (1986) et *Georgette !* (1986) : tous affichent une *hybridité spatiale*, dite en « *ubiquité* » selon la terminologie de BONN, afin de déconcerter les repères identitaires figés. C'est encore le cas des textes de Leila SEBBAR et Nina BOURAOUI, certes ayant « *une dimension autobiographique aux localisations multiples, mais où, [...], la revendication identitaire collective par l'affirmation du lieu n'a à proprement parler plus de sens.* »¹³⁷ On remarquera aussi l'entrée de la trilogie de Yasmina KHADRA, *Les Hironnelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005), *Les sirènes de Bagdad* (2006), consacrée au dialogue autiste qui oppose l'Orient et l'Occident.

Une *hybridité* qui développe en l'occurrence cet espace « *in-between* »¹³⁸ (l'entre-deux) ; une démarche artistique qui « *est structurellement proche de l'idée du*

¹³⁵ WOLTON Dominique (dir.), *Mondes francophones*, Paris, Éditions adpf, 2006, p. 557.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., p. 558-559.

¹³⁸ Notion développée par le professeur américain de littérature anglaise dans ses travaux, principalement dans son article, sur les identités culturelles et nationales. BHABHA Homi

Troisième espace de Homi BHABHA. [...] Quand deux entités se rencontrent, ils entrent dans un "third space" et créent un produit hybride qui n'est ni l'un ni l'autre.

»¹³⁹ Cette dernière précision nous conduira par ailleurs à « *une subversion des genres* », pour reprendre la terminologie de Pierre BRUNEL. Parce que la fabrique littéraire contemporaine, maghrébine également, hors du champ identitaire et spatial, ne se conforme plus désormais à la grille traditionnelle des genres, ainsi l'ouvrage même de Jensen MERETE STISTRUP et Marie-Odile THIROUIN, *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, préfacé par Antoine COMPAGNON, explore comment la création littéraire a renversé l'assignation générique tout en continuant à produire sans penser aux lisières du genre :

Il est pourtant difficile, voire impossible, de rendre compte des œuvres contemporaines à partir de la grille des genres. Ces questions traditionnelles ne semblent plus pertinentes : telle œuvre est-elle épique ou lyrique ? Est-ce une tragédie ou une comédie [...] ? Est-ce un roman ou un essai [...] ? Toutes les œuvres modernes sont impures.¹⁴⁰

Quelques noms émergent cependant dans ce rapport de l'écriture subversive. Au premier rang, KATEB Yacine, l'un des fondateurs de la littérature algérienne moderne, avec son roman *Le Polygone étoilé* (1966) est « *un texte mosaïque où les genres comme les récits s'entremêlent, dessinant une parole en perpétuelle mouvance.* »¹⁴¹ Il convient également de citer DIB, parmi ses écrits un roman en vers, ou *road-movie* en vers (une écriture-itinéraire), *L.A. Trip* (2003) est une œuvre dans laquelle le déplacement fait sens. On trouve par exemple les textes de Habib AYYOUB, *Le Gardien* (2001) et *Le désert et après* (2007), qui peuvent être considérée comme de la poésie narrative, en dépit de la mention « *récit* » sur leur couverture. Cet entre-deux est une envergure essentielle de l'écriture moderne.

Il convient de préciser que les écrivains tels Habib AYYOUB, Yasmina KHADRA, Mahdi CHAREF, Rachid BOUDJEDRA, Assia DJEBAR, Amine

Jehangir, « Culture's In-between », in *Questions of Cultural Identity*, Editions Stuart Hall, London, 1998, 53-60.

¹³⁹ GEHRMANN Susanne, YIGBE Dotsé (dir.), *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora Togolaise*, Éditions Lit, Coll. Littérature et culture francophone hors d'Europe, Berlin, 2015, p. 130-131.

¹⁴⁰ COMPAGNON Antoine, « Avant-propos », in MERETE STISTRUP Jensen & THIROUIN Marie-Odile (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p.33.

¹⁴¹ WOLTON Dominique (dir.), op.cit., p. 567.

ZAOUÏ et Wassini LAREDJ, dans un tout autre registre, SLIM¹⁴², le plus célèbre illustrateur et auteur de *bande dessinée* en Algérie, excellent aussi dans l'écriture scénaristique et seront d'ailleurs par la suite davantage cinéastes qu'écrivains, et leurs écrits attirent notamment plusieurs *re/productions* cinématographiques, théâtrales et bédéesques. À cet effet, comment positionner la création poétique algérienne, particulièrement contemporaine, dans la sphère *intermédiaire* ?

Dans le cadre des activités de la deuxième édition du Festival International du théâtre d'Alger, Le Théâtre régional de Sidi Bel Abbès reprend les textes phares de KATEB Yacine, à savoir *Le Cadavre encerclé* (1959), *Nedjma* (1956) et *Les Ancêtres redoublent de férocité* (1959) et en fait une composition scénique de la manière la plus harmonieuse, intitulée *Fragments* (شظايا). Le maniement de ces différents récits est un *montage-adaptation* (cf. typologie adaptation) de Youssef Mila et une mise en scène de Hassan ASSOUS. Quant à la scénographie, d'ailleurs très efficace, est conçue par Abd Errahmane ZAABOUBI. Elle convoque les personnages féminins de chacun de ces textes cités ci-dessus, l'injustice, la mère qui a perdu ses enfants et la bien aimé *Nedjma*, et le corps du poète martyr rejetant l'injustice. En arrière-plan, un autre personnage incarne l'ancêtre qui personnifie l'Histoire et le temps qui témoignent de cette injustice.

La *transécriture* d'œuvres littéraires dans le cinéma algérien, voire leur insertion dans la sphère *intermédiaire*, demeure très restreinte. Eu égard à l'ouverture des travaux du colloque « *Cinéma et roman* », organisé au théâtre régional d'Oran, dans le cadre de la huitième édition du festival international d'Oran du film arabe (FIOFA), le ministre de Culture, Azzedine MIHOUBI, avait invité cinéastes et scénaristes à s'orienter davantage vers l'expansion du champ romanesque pour le transposer à l'écran. Hormis les quelques textes adaptés à l'écran, comme au théâtre, et ce, soit à l'étranger, soit par des adaptateur/réalisateur étrangers, le professeur Rachid KOUADR, intervenant dans ce colloque, a avancé, tout en déplorant les retards dans la mise en œuvre d'une industrie cinématographique, « *même si les relations entre roman et cinéma sont très étroites, l'adaptation d'œuvres littéraires dans le cinéma algérien reste toutefois très limitée en comparaison avec le nombre*

¹⁴² SLIM de son vrai nom Menouar MERABÈTE, dont l'œuvre déjà imposante, met en scène à travers ses scénarios les deux personnages récurrents : *Bouzid* et *Zina*.

extraordinaire de romans algériens édités depuis l'indépendance du pays. [...] »¹⁴³
Cette disproportion est « *en relation avec la langue et des considérations idéologiques, culturelles, économiques, voire politiques.* »¹⁴⁴

La *transécriture* et la *transposition* du texte littéraire algérien à l'écran devient donc un objet de réflexion critique, au-delà des « *des tabous*, selon le critique cinématographique Mohammed CHERKI, *n'ont pu être brisés encore dans notre pays, surtout en ce qui concerne des œuvres littéraires trop osées ou trop libres.* »

Après avoir abordé le processus de transformation de textes en d'autres formes d'expression artistiques : films, pièces théâtrales et *bande dessinée*, dans ce chapitre, il est question de décrire l'environnement dans lequel se développent le champ d'investigation poétique et la *culture de masse* : films, pièces de théâtres, ballets, musique, opéra, peinture, sculpture, défiant la pureté du texte pour la vieille garde culturelle de la première moitié du XX^e siècle. La multiplication des échanges entre le texte littéraire et les différents médias, arts et cultures ne fait qu'installer une réconciliation.

Puis, avoir cité quelques exemples historiques et contemporains de *transposition*, cela nous conduit à reconnaître que l'écrivain contemporain, qu'il soit Maghrébin ou autre, est très susceptible de bifurquer sur des perspectives multiples ; écriture (romanesque, théâtrale, scénaristique, poétique), peinture, arts de la scène, voire numérique. Après avoir atteint cette nouvelle sphère culturelle, qui semble être encore en voie de développement en Algérie, assistons-nous alors à la fin du récit littéraire comme l'ont déjà signalé les détracteurs de la *culture de masse* et des *médias* ? Ou est-ce plutôt considéré comme une heureuse diversité au sein de la littérature ?

III - Le statut de la littérature à l'ère du numérique :

La littérature, tel qu'il lui a été institutionnellement assigné, réside dans le texte et le livre. Or, à l'ère du numérique, le développement et la convergence du support Internet, plus largement, le Word Wide Web a entraîné des oscillations entre le texte

¹⁴³ Voir Colloque International "Roman et Cinéma" « adaptation d'œuvres littéraires dans le cinéma algérien reste très limitée », organisé en 2015 à Oran.

¹⁴⁴ Voir Colloque International "Roman et Cinéma" « adaptation d'œuvres littéraires dans le cinéma algérien reste très limitée », organisé en 2015 à Oran.

littéraire et les différents arts et médias, qui ont considérablement contribué à sa marginalisation. Dès lors, la création littéraire se trouve confronté à une rupture. Cependant, hors du texte, la littérature est-elle en crise ou réellement en expansion ? Comment l'idée du médium adopté affecte-t-elle la littérature ?

III.1 « *La fin de la littérature* »¹⁴⁵

Difficile, à propos des fins de la littérature et leur relation avec l'*intermédialité* évoquées dans ce travail, de ne pas citer l'essai de Dominique MAINGUENEAU, *Contre Saint Proust : Ou La fin de la Littérature*. Il reconnaît que ce qui le préoccupe ce n'est pas le rôle de la littérature et l'appréhension de l'œuvre littéraire par rapport à son public, à son caractère intrinsèque, telle qu'elle est abordée par les théories esthétiques, mais les transformations « *médiologique* » qui agissent sur le fait littéraire. L'un des traits remarquables à signaler dans ces manifestations renvoie au rendement des droits dérivés nettement plus élevés que les droits de librairies, en littérature comme dans les autres arts. L'impact des médias, dit du quatrième pouvoir, tend incontestablement à promouvoir les best-sellers, qui sont promptement répandus au milieu intermédial. Les *reproductions* des œuvres les plus emblématiques de cet univers telles que *Star Wars*, *Harry Potter*, *Le Seigneur des anneaux*, *The Matrix*, etc. illustrent parfaitement ces cas de figure. La littérature, coupée du monde, est en voie de désœuvrement, en dépit des quelques présupposés d'ordre littéraire, cela tient surtout à un renversement des valeurs au sein de l'espace des productions culturelles.

La revendication d'autonomie de la littérature est consubstantielle à l'esthétique romantique [...], on peut d'ailleurs observer que la littérature n'a jamais eu autant de pouvoir lorsqu'elle se vouait à cultiver sa propre forme. [...] Le reflux de la loyauté de la littérature s'inscrit dans une évolution d'ensemble de la société, et ce n'est pas un retour aux « valeurs » et le rejet du formalisme qui vont changer quoi que ce soit à une telle évolution. ¹⁴⁶

En 2006, dans sa leçon inaugurale au collège de France, intitulé *La littérature pour quoi faire ?*, publié par la suite aux éditions Fayard, Antoine COMPAGNON pose un constat similaire sur l'état actuel du champ littéraire. Selon lequel « *il est*

¹⁴⁵ Nous pastichons volontairement le titre de l'essai de Dominique MAINGUENEAU, *La fin de la littérature*, Éditions BELIN, Paris, 2006.

¹⁴⁶ Lors d'un entretien autour de la sortie de son ouvrage, *Contre Saint Proust : Ou La fin de la Littérature*, Dominique MAINGUENEAU, interrogé sur une fin possible de l'institution littéraire actuelle, répond au professeur Raphael BARONI, spécialisé en narratologie et l'application de cette dernière à différents médias.

plus commode d'anéantir la littérature que de reconstruire sur elle.»¹⁴⁷ Du moment où elle se trouve en concurrence avec d'autres représentations, aux vertus édifiantes comparables aux différents médias, naguère jugés moins efficaces, à savoir le cinéma et la *bande dessinée* désignée comme étant de la paralittérature. Toutefois, « *La littérature n'est plus le mode d'acquisition privilégié d'une conscience historique, esthétique et morale, et la pensée du monde et de l'homme par la littérature n'est pas la plus courante.*»¹⁴⁸. Autrement dit, à l'instar de MAINGUENEAU, il se demande quel pouvoir peut-elle encore avoir, puisqu'elle se trouve présentement au milieu d'une constellation créatrice, qui risque de l'étouffer à cause de l'isolement du texte et son retrait du monde. Comme l'a d'ailleurs bien montré auparavant dans son essai *Théories du symbole* publié en 1977.

L'essai de Tzvetan TODOROV *La littérature en péril*, paru une année après les ouvrages de ces deux derniers, porte sur les mêmes questions. Mais, le constat que fait TODOROV défend la littérature contre le formalisme russe, et demeure vivement préoccupé par l'enseignement des études littéraires. Le livre-manifeste de l'historien et essayiste bulgare propose une conception différente de l'image de la littérature, mêlant toutefois la problématique spécifique de la littérature contemporaine, à vrai dire aujourd'hui parfaitement étriquée et les périls qui la guettent. Ces écueils ne résident pas dans la production même, mais se situent dans « *la critique évaluatrice des œuvres, généralement intégrée dans une mission de transmission scolaire de l'héritage (ou de quelque contre-héritage) littéraire [...].* »¹⁴⁹ Parce que l'enseignement de la littérature au siècle précédent, tellement enclin à se plier aux exigences de l'analyse formelle, était concentré principalement sur les disciplines suivantes : narratologie issue du structuralisme classique, thématique, stylistique, sémiotique, rhétorique, critique génétique, étude métrique, faits de textualité, étude des genres, etc. Alors que, de toutes les expressions artistiques :

La littérature était [...] investie d'une sorte de puissance sacrée, en tant que lieu central où se fondait la réflexion de l'homme sur lui-même et sur son rapport au monde. Marqué à la fois par la fin de la dernière avant-garde littéraire du XX^e siècle, fédérée

¹⁴⁷ COMPAGNON Antoine, *La littérature pour quoi faire ?*, Éditions Fayard, Paris, 2013, p. 16.

¹⁴⁸ COMPAGNON Antoine, op.cit., p. 16.

¹⁴⁹ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions Seuil, Paris, 1995, p. 93.

autour de la revue *Tel quel*, et par l'avènement des lois du marché dans le secteur du livre, le début des années 80 a vu s'achever le règne symbolique de la littérature.¹⁵⁰

En effet, la recherche du sens, longtemps méprisée, ressurgit à la surface dans les études littéraires. Or, TODOROV n'est pas le seul qui signale le retour de la quête du sens, les travaux de François RASTER en sont la preuve. L'ancien élève de GREIMAS transpose la sémantique structurale au texte littéraire, et développe ainsi la *sémantique interprétative* afin d'éclairer le sens du texte.

En dépit de quelques similitudes d'ordre thématique, André GAUDREULT ne se situe pas sur le même plan que ces derniers, parce qu'ils tirent des conséquences différentes. Dans son dernier ouvrage *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, paru en 2013 en collaboration avec Philippe MARION¹⁵¹, évoque le phénomène de l'*intermédialité* et son impact sur la production cinématographique. Il remet en cause l'évolution des technologies et l'invention de nouveaux procédés :

Nous entendons par *intermédia* le système complexe résultant des relations et échanges intermédiatiques dans un écosystème médiatique donné. L'*intermédia* est donc lié à la porosité des médias et à l'abolition relative des frontières qui les séparent. Résultat des échanges fusionnels provoqués par la fameuse convergence (des médias et des plateformes), l'*intermédia* est en quelque sorte la condition de nos hypermédias.¹⁵²

Ce constat d'une extermination du texte littéraire contemporain partagé entre ces théoriciens évoque en effet à différents égards les conditions actuelles dans lesquelles il se déploie : les progrès techniques de l'impression afin d'éviter les contraintes formelles, de la photographie et de tout type de production artistique dans le substrat médiatique. Car, la littérature contemporaine est loin de penser le texte dans sa clôture, étant donné qu'elle s'adapte aux différents *médias*. L'auteur/adaptateur doit donc mieux comprendre et maîtriser ces nouvelles capacités médiatiques, afin de mieux préserver l'existence de la littérature. Or, les théories littéraires et artistiques ne peuvent être placées sur le même plan d'Aristote à nos jours, de PROUST à COMPAGNON, d'une époque à l'autre ou d'un auteur à un autre.

¹⁵⁰ CROM Nathalie, journaliste au magazine culturel français Télérama, réagit dans le N° 2976 de l'année 2007 à l'essai de Tzvetan TODOROV *La littérature en péril*.

¹⁵¹ MARION Philippe, docteur en communication sociale, est responsable de l'orientation « *analyse et média* » du Département de Communication de l'Université catholique de Louvain et est un membre de l'Observatoire du Récit Médiatique.

¹⁵² GAUDREULT André, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Éditions Armand Colin, Paris, 2013, p. 64.

III.2 Les finalités de la littérature :

Actuellement la production littéraire est en expansion permanente et ses mutations sont de plus en plus étendues, alors qu'un nombre de critiques et théoriciens s'appuient sur le postulat selon lequel une délimitation de l'intention de l'auteur nous renvoient éventuellement à l'effacement de la littérature, et ce, à partir des travaux menés par Marcel PROUST¹⁵³, excluant de l'esthétique les considérations d'ordre biographique, historique, sociologique ou psychologique. Il convient cependant de développer de façon apodictique une approche allant à l'au-delà de ce qui peut faire obstacle à l'appréhension du texte littéraire. Car, il ne peut être exclu de son contexte historico-social.

En ce qui concerne les finalités de l'œuvre d'art considérée en dehors de son contexte, débat faisant partie intégrante du discours actuel de la théorie des arts, c'est aux critiques du XX^e siècle que nous le devons. Nous pouvons d'ailleurs à ce propos songer aux travaux de Maurice BLANCHOT - regroupés dans *L'espace littéraire* (1955) puis *Le livre à venir* (1959) - considéré comme étant un acteur de premier plan face à l'autonomie et l'immanence du texte littéraire. Jürgen Ernst MULLER, qui semble de prime abord faire unanimité avec BLANCHOT, explique : « *dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément.* »¹⁵⁴ En effet, cette approche revient à penser le texte dans sa clôture. À cet égard, ce que BLANCHOT avance dans *Le livre à venir* ne peut être qu'en faveur de notre corpus et sa *transécriture* :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et

¹⁵³ Dans son projet à la fois romanesque et critique, *Contre Sainte-Beuve*, Marcel PROUST oppose la critique des textes à la critique biographique de Sainte-Beuve, et décrit ainsi son recueil en 1908 « *Une étude sur la noblesse, un roman parisien, un essai sur Sainte-Beuve et Flaubert, un essai sur les Femmes, [...] une étude sur les vitraux, une étude sur les pierres, une étude sur le roman.* » In MITTERAND Henri (dir.), *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone*, Éditions Le Robert, Paris, 1995, p. 106.

¹⁵⁴ MULLER Jürgen Ernst, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas*, N° 2-3, 2000, p. 109.

que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, - comme s'il y avait donc une "essence" de la littérature.¹⁵⁵

Si cette approche correspond à notre corpus et à sa *transécriture*, elle sera en contradiction avec son interprétation *intermédiaire*. Car, outre cette tendance de la première moitié du XX^e siècle, la littérature contemporaine est loin de solliciter la clôture du texte ; elle élabore des narrations aptes à sillonner d'un mode à un autre, s'adaptant aux différents *médias* grâce aux progrès techniques assurant ostensiblement l'ouverture du texte littéraire vers les autres arts. L'œuvre littéraire dissémine de la sorte en son sein moult références artistiques verbales et non verbales, Jean-Bernard VRAY la présente comme « [...] *accueillante et polyphonique, omnivore (qui se nourrit volontiers de cinéma, de chanson, de photographie), qui nargue certaines frontières (roman/ roman policier/ littérature/ paralittérature), qui pense même que c'est en faisant un pied de nez aux frontières qu'elle s'est renouvelée [...].* »¹⁵⁶

Le fait que les formes, les genres, n'ont plus de signification véritable, qu'il serait par exemple absurde de se demander si *Finnegans' Wake* appartient ou non à la prose et à un art qui s'appellerait romanesque, indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s'affirmer dans son essence, en ruinant les distinctions et les limites.¹⁵⁷

¹⁵⁵ BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 128.

¹⁵⁶ VRAY Jean-Bernard, « Le roman connaît la chanson », in MAJORANO Matteo (dir.), *Le jeu des arts. L'écriture et les arts*, Éditions Edizioni B.A. Graphis, Milan, 2005, p. 166.

¹⁵⁷ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris, 1988, p. 169.

III.3 Une *post-poétique* déstabilisatrice :

Actuellement, la position de la littérature vient de cette aptitude à accueillir aussi largement en elle les autres productions artistiques et culturelles, elle est, comme la qualifie Bruno BLANCKEMAN, spécialiste de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, « *indistinctement créatrice et synchrétique* »¹⁵⁸ Ce qui lui offre également un aspect *protéiforme* qui, loin d'être une entrave à son dynamisme, fonctionne comme une opportunité créatrice. « *Tout œuvre, écrit D. DURAND, est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une "terre nouvelle un ciel nouveau.* »¹⁵⁹ Elle mêle de la sorte, en son sein, plusieurs systèmes sémiotiques, rhétoriques et philosophiques.

L'état de la littérature actuelle, mené par une démarche pluridisciplinaire qui combine divers rouages, semble empirer la crise dans laquelle elle se trouvait sous l'avant-gardisme. Et la question est en effet compliquée par le fait qu'il se dessine des enjeux de plus en plus serrés entre cette pluralité disciplinaire. Nous assistons ainsi à un paradoxe, celui de la *post-poétique* qui sous-tend à la fois la déconstruction du pouvoir de la littérature telle qu'elle était sous la modernité et de l'imposer d'une manière nouvelle. Elle vise à cet effet à favoriser une coexistence entre des approches relevant de l'histoire littéraire et des sciences humaines et sociales.

Il convient bien entendu de développer par la suite une approche liant cet ensemble, afin d'intégrer l'activité poétique à ces disciplines et constituer un véritable apport pluridisciplinaire. Parce qu'on a désormais affaire à des auteurs tels : Marc LEVY, Guillaume MUSSO, Éric-Emmanuel SCHMITT, entre autre, Yasmina KHADRA, Ahlam MOSTEGHANEMI, etc., dont les romans inscrits dans la *logosphère*, et plus particulièrement romanesque, possèdent une dimension *transmédiale*, qui met l'accent sur la profonde et irréversible collusion du fait littéraire avec les autres productions artistiques et médiatiques. En conséquence, ces écrivains contemporains inscrivent leur travail dans « *une double mémoire* », comme l'écrit Bruno BLANCKEMAN :

[...] celles des modèles de fictions classiques dont se maintiennent les traditions, à défaut des conventions (roman de formation ou d'exploration, récit picaresque ou

¹⁵⁸ BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières ; étude sur le roman français contemporain*, Éditions Prétéxte, Paris, 2002, p. 7.

¹⁵⁹ DURAND Gilbert, *Les fondements de la création littéraire*, in Encyclopædia Universalis, Enjeux, Tome1, 1990, p.392.

philosophique) ; celle de la distanciation spéculaire, généralisée par une littérature moderne dont sont dénoncées les apories mais assumés les acquis.¹⁶⁰

Par exemple, lorsqu'on examine en effet de plus près les rapports entre littérature et cinéma. De même, il convient de noter qu'on reconnaît le caractère cinématographique et théâtral dans le roman, et inversement, avec un retour au récit, au monde et au sujet, comme l'a précisé Dominique VIART,

En fait le sujet, le réel et le récit ne "reviennent" pas : ils sont approchés de la nouvelle manière, dans un effort pour tenir compte des critiques reçues en s'affranchissant des "impossibilités" que ces critiques prises trop au pied de la lettre et érigées en lois semblaient avoir posées¹⁶¹

Pour connaître précisément la raison de cette remise en cause du statut de la littérature dans la société, il convient de prendre conscience de la bifurcation interdisciplinaire, dans laquelle nous y lisons d'emblée une relégation axiologique, fondée sur une sorte de mépris intellectuel. À la fin du XX^e siècle, l'œuvre d'un écrivain se définissait généralement par le choix d'un genre, d'une période, d'un style et d'une aire géographique. De ce fait, en extirpant toute donnée biographique, l'étude littéraire peut défavoriser ou manquer d'une certaine manière à l'affirmation de la littérature. Certes, une démarche héritée du formalisme, qui apparaît actuellement circonscrite.

¹⁶⁰ BLANCKEMAN Bruno, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome II – après 1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 432.

¹⁶¹

Pour conclure ce chapitre, il est vrai que la littérature est en perpétuel mouvement, pourtant dans une perspective historique, nous trouvons la rémanence d'un trait ou d'une notion qui ressurgit au moins jusqu'au XVII^e siècle. En revanche, les significations attachées à la littérature ont subi d'importants remaniements à travers les siècles et les aires géographiques, phénomène qui renvoie à l'émergence de dispositifs accueillant tout type de textes. Toutefois, la littérature n'est pas morte, mais elle survit à tous les soubresauts des dispositifs qui l'accueillent à travers les siècles permettant de la modifier, voire la renouveler. C'est pourquoi l'inquiétude des critiques et théoriciens cités *supra* à propos d'une fin possible de la littérature, nous a conduits à faire l'hypothèse d'une résurrection, numérique, de la littérature, dite *post-poétique* qui tend vers une œuvre d'art éclatée.

Quant à cet état des lieux des *adaptations*, dans le monde francophone, puis maghrébin n'est pas absolument exhaustif. L'actualité de la littérature algérienne contemporaine, étant encore en voie de construction, est très susceptible de diverger substantiellement vers des perspectives multiples, principalement numériques, avec une tendance de converger vers une nouvelle sphère culturelle.

CHAPITRE TROISIÈME :
LES DIFFÉRENTES RÉÉCRITURES
DE *L'ATTENTAT*

Le propos de ce chapitre traite de l'*adaptation*¹⁶² dans ses rapports avec la littérature ; tout d'abord, cinématographique, théâtral puis graphique d'un texte littéraire. Dans les faits, cela semble comme une sorte de paradoxe, car il n'y a rien de plus éloigné de la littérature que la diffusion des images, des sons, de la représentation verbales et gestuelle, c'est-à-dire un ensemble d'informations très distinctes.

Hormis la bande dessinée, les deux autres cas semblent d'emblée représenter les formats littéraires les plus éloignés de l'écriture romancée, si l'exploitation du potentiel du roman de Yasmina KHADRA, *L'attentat*, à travers le cinéma subissait un remaniement et sa réécriture incarne un nouveau système sémiotique ; cela affecterait le système des valeurs véhiculées dans l'œuvre source ce qui nous mène à poser des questions au sujet de cette mutation d'un mode d'écriture à un autre.

La première question à se poser : est-ce qu'un roman a les dispositions nécessaires pour devenir un scénario ou une pièce de théâtre ? Comment les scénaristes réalisateur/adaptateur parviennent-ils à faire de l'intrigue de *L'attentat* un film assez dramaturgique ?

I - Du texte littéraire au filmique

De prime abord, roman et film semblent être complètement antinomiques dans la mesure où chacun représente un système sémiotique singulier, et le passage entre ces deux derniers implique des reformulations, des suppressions, et l'acte de réécriture et de réception entraînent cependant une transformation, voire une hybridation, selon la typologie de l'*adaptation* choisie. Mais, nous notons aussi qu'adapter, c'est faire preuve d'un parti pris, c'est prendre position, c'est plutôt une question de choix et le cinéma, de par sa pluralité de codes verbal, visuel et auditif, privilégie le roman parce qu'il lui offre le réalisme de l'espace et lui procure une échappatoire vers des lieux et des décors qui, contrairement au théâtre, varient continuellement.

¹⁶² Dériver du verbe adapter est un emprunt du XIIIe s. (1270) au latin adaptare « ajuster à », mot rare avant le latin chrétien, où il prend son acception figurée. Adaptare est formé de ad- (→ à), aptus (→ apte), participe passé de apere « lier, attacher », et terminaison verbale. Le verbe apparaît au sens concret d'« appliquer, ajuster », puis au figuré pour « mettre en accord avec qqch. » (1300). [...] Adapter, verbe actif, s'applique spécialement (1690) à la création littéraire (adapter une phrase, un passage à qqn ou qqch.), puis aux œuvres dont on change la forme (1890), sens lié à adaptation. In *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Édition 2010.

En revenant vers le roman, le cinéma devient donc après le XIX^e siècle « *le miroir de la société ou le nouvel opium du peuple.* »¹⁶³ De plus, l'établissement d'un lien entre roman et cinéma s'est instauré davantage durant la seconde moitié du XX^e siècle, où le nombre des *adaptations* cinématographiques n'a cessé de s'accroître par suite des progrès techniques d'appareillages cinématographiques, industriels et commerciaux. Il s'avère tout de même nécessaire d'évoquer les contraintes d'applications auxquelles l'*adaptation* fait face, avant de passer à la *transposition*.

I.1 Les *contraintes de la création du scénario*

Le passage de l'écriture romanesque vers le filmique impose des contraintes de création et le scénario s'efforce de coller à l'intrigue du roman, ce qu'André BAZIN appelle des *condensations*, pour des questions de durée car dans l'ensemble la durée des longs métrages varie entre une heure trente et deux heures. D'un roman de deux cent quarante-six pages (246), DOUEIRI en a fait un long métrage d'une heure quarante-deux minutes (1h 42min). À ce niveau la *condensation* joue un rôle fondamental, afin de ne pas tout couper, l'adaptateur utilise en l'occurrence le *montage*¹⁶⁴ qui a une fonction narrative permettant de traduire, via le visuel descriptif, la narration, en une succession de plans, lesquels tentent donc de résumer des fragments de *l'histoire*, présentés sans aucun dialogue. Éventuellement, *la voix off* remplace les monologues intérieurs ou encore les dialogues sont remplacés par de courtes répliques.

De plus, le roman est chargé de véhiculer un certain nombre de valeurs sociales, politiques, éthiques et psychologiques, comme il « *semble pourtant conserver sur le film un avantage : la possibilité de passer à l'intérieur des personnages.* »¹⁶⁵, précise André MALRAUX. Et c'est ce dernier point qui pourrait rendre difficile l'*adaptation* du roman. Quand la psychologie constitue un élément majeur dans une œuvre, le cinéaste fait face aux défis de la représentation mentale.

¹⁶³ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Éditions Bréal, Paris, 2004, p. 99.

¹⁶⁴ Le montage est une pratique technique effectuée par un spécialiste, le monteur, sous la responsabilité du réalisateur. Cette pratique consiste à coller les plans les uns à la suite des autres.

¹⁶⁵ MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2003, p. 17.

À ce sujet FUZELLIER ajoute : « *le seul domaine qui lui demeure étranger, c'est l'analyse psychologique directe et abstraite – encore que le sous-titre, au temps du muet, et le dialogue "introspectif" aujourd'hui tentent de s'approprier ce moyen d'expression.* »¹⁶⁶ De cette manière, l'adaptateur utilise habilement sa créativité propre afin de pénétrer dans la conscience du personnage, ses sentiments, émotions, pensées, et souvenirs. Sans omettre évidemment son recours aux divers dispositifs techniques qui sont mis en œuvre pour élucider cette question, lesquels, avant 1926, n'avaient d'autres modèles disponibles que : intertitre, texte explicatif enchâssé entre deux scènes et sous-titre qui deviennent dès lors les procédés les plus créatifs du cinéma muet et, à partir de la mise au point de sons enregistrés, les images sont reproduites en synchronisme avec la bande sonore et la voix hors champ (voix-off).

Parmi ces dispositifs techniques doit également figurer l'éclairage qui permet de souligner les expressions du visage qui regagne en partie les valeurs intérieures des personnages, et par ce fait « *constant ou varié qu'ils reçoivent de leur milieu au cinéma et que le théâtre ne peut pas leur donner* »¹⁶⁷

Pour entrer dans l'esprit d'un personnage, il y a encore, comme l'a bien noté André MALRAUX, les échanges verbaux, qui font notamment progresser l'action, apportent en effet moult informations sur la personnalité des personnages. De plus, du moment que le film matérialise les descriptions, il balise le champ de vision du spectateur, de même qu'il remet en question la personnalité du personnage qui se déploie à travers le jeu de l'acteur en lui donnant un physique. En tout cas, ces procédés permettent de restituer ce côté intérieur au travers des actions, des gestes, et du jeu physiognomique de l'acteur autant sur le plan physique que mental.

Hormis la figuration de l'intérieur, le film est confronté à un autre défi, celui du rythme. Des expressions codifiées se sont dès lors imposées aux réalisateurs, celles d'une conjugaison, d'une oscillation harmonieuse entre le *temps fort* tels les événements forts, violents ou la promptitude et le *temps faible* qui peut être représenté par la description d'espaces, les voyages, ou l'usage fréquent d'analepse. Le film, à l'opposé du roman où le lecteur jouit d'une grande liberté, ne peut fonder son discours uniquement sur l'un des deux temps, mais doit équilibrer la charge.

¹⁶⁶ FUZELLIER Étienne, *Cinéma et littérature*, Éditions du Cerf, Paris, 1964, p. 42.

¹⁶⁷ Ibid. p. 89.

Du moment qu'un seul récit s'inscrit dans deux supports bien distincts, le livre pour le roman et l'écran pour le cinéma, les différences entre ces deux derniers ne sont plus perçues comme étant une nécessité¹⁶⁸, en mettant à l'écart les formes narratives des deux arts et leurs finalités. Autrement dit « *on pourrait attendre d'un film les mêmes qualités que d'un roman, user des mêmes critères "traditionnels" pour les juger : efficacité, originalité, pertinence de la fable, crédibilité des personnages, cohérence de la construction, économie et beauté du "style".* »¹⁶⁹ L'unique différence demeure cependant d'ordre purement technique.

I.2 Les points de convergences et de divergences

Si l'on vise à repérer les traces de liens disposés à exister dans l'un et l'autre ; ces deux arts ayant pour objectif premier de raconter, tel que le désigne FUZELLIER, la narration est commune aussi bien au roman qu'au cinéma. Bien souvent, certains romans trouvent difficilement des équivalences dans la version filmée de l'œuvre, mais du point de vue théorique, en examinant les mécanismes qui sous-tendent cette pratique, un rapprochement est en effet envisageable entre le roman et le film. Le premier rapport relève de l'écriture, qui se rapproche du travail littéraire. Héritée du genre romanesque, la technique de l'écriture aux effets réaliste et, ou dramatique, les unis en effet, et ce n'est qu'en second lieu qu'on évoque la construction iconique.

On leur reconnaît également des points de rencontres, malgré les contraintes imposées par l'*adaptation*, le film s'efforce de donner «*vie [au roman] en utilisant non seulement des procédés de transformation scripturaux propres au cinéma (le scénario, les dialogues) mais aussi et surtout en mettant à profit tous ceux qui relèvent de la mise en scène cinématographique.*»¹⁷⁰ Il est vrai qu'Étienne FUZELLIER reconnaît aussi au roman et au film des points communs *évidents* :

¹⁶⁸ Comme l'a montré BAKHTINE, le roman traditionnel a si massivement inspiré les autres formes d'écritures, le cinéma particulièrement jusque-là.

¹⁶⁹ PLANA Muriel, op. cit., p. 101.

¹⁷⁰ SABOURAUD Frédéric, *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoire*, Éditions Cahier du Cinéma, Paris, 2006, p. 3.

Centrer sa narration sur une époque, un personnage, ou une situation, ce sont là trois procédés que le cinéma connaît très bien. Et il possède, comme le roman, une expression directe et une expression suggestive. Il est partagé comme lui entre le réalisme et la fantaisie fabulatrice [...].¹⁷¹

Les rapports qu'entretiennent roman et film sont plutôt ceux d'une viabilité, car le roman, comme le précise BARTHES, « *enseigne à regarder le monde [...] avec les yeux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux* »¹⁷² Il existe à ce niveau une analogie avec le cinéma, étant pareillement susceptible de considérations infinies. Et ce par le biais des compétences encyclopédiques du lecteur/spectateur, qui orientent et conditionnent plus ou moins la réception de l'œuvre.

Nonobstant de ces liens communs, roman et film ont chacun leurs spécificités, et ils se différencient aussi par les matériaux de base qui les constituent ; le livre pour le roman et le cinéma pour le film. D'autant plus que le premier, une forme littéraire parmi tant d'autres, donne libre cours au lecteur afin qu'il forge une idée, une figuration mentale des personnages et des lieux. Tandis que le film n'a d'autre issue que de façonner une version singulière, qui impose au spectateur une image cinématographique fixe, « *raturés* », « *profanée* », reprenant l'idée de Marguerite DURAS :

Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. C'est là sa vertu : de fermer. D'arrêter l'imaginaire. Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film. Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours.¹⁷³

Le cinéma désigne encore un moyen d'expression qui combine des fonctions présentes aussi bien dans le domaine littéraire que dans celui des dimensions technique ou économique. En revanche, il ne peut atteindre les vertus du texte littéraire, malgré le potentiel illimité d'images dont il dispose, sa représentation iconique implique des facteurs restrictifs abolissant ainsi une vaste panoplie d'idées suggérées dans le texte initial.

Le film, contrairement au roman par le biais de l'expérience que recouvre la *catharsis*, doit amener le lecteur à s'identifier au personnage pour atteindre la

¹⁷¹ FUZELLIER Étienne, op.cit., p. 42.

¹⁷² BARTHES Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p 14.

¹⁷³ Ce passage figure dans le texte d'accompagnement du *Camion*, scénario du film français écrit et réalisé par Marguerite DURAS en 1977.

purgation psychique cathartique et renforce également le processus d'identification à ce dernier. Autrement dit, il est impératif que le protagoniste soit dynamique et charismatique à travers les émotions qu'il véhicule et la façon dont ces émotions touchent le lecteur/spectateur.

En somme, l'existence de similitude, voire d'interdépendance entre roman et film ne peut être envisagée en dehors des inspirations mutuelles, et ce, depuis l'invention du montage en audiovisuel et jusqu'à son évolution au cours des dernières décennies, constituant un élément moteur d'innovation et d'efficacité au sein de l'œuvre. Facilitant de la sorte son *adaptation* et à cet effet que l'on trouve l'équivalent du roman historique, psychologique, et policier dans le cinéma et aussi dans les autres médias.

1.3 La *transposition de L'attentat*

En 2013, Ziad DOUEIRI adapte avec Joëlle TOUMA *L'attentat*, le roman éponyme de Yasmina KHADRA, et en tire un drame qui est, de prime face, difficilement classable entre le genre politico-historique, le psychologique ou encore le film à thèse.

Afin de positionner notre corpus, il faut d'emblée déterminer laquelle des différentes typologies d'*adaptations* est la plus compatible avec ce dernier. La recomposition de la trame narrative de ce roman pour le cinéma est néanmoins étroitement associée à l'idéation et à la subjectivité de l'adaptateur et le concerne personnellement. À ce propos, Yasmina KHADRA précise également : « *Il y aussi la sensibilité même du réalisateur qui est mise en exergue, il y aussi la façon de voir. Un livre est une œuvre qui est muable, c'est pour cela que la réaction est différente [...]* »¹⁷⁴

Au lieu d'évoquer la « *fidélité* »¹⁷⁵ à l'œuvre initiale comme le fait BAZIN, nous disons plutôt que le film de DOUEIRI nous procure une lecture assez éloignée du roman, une représentation qui s'attache à ses grandes lignes, mais qui, comme toute interprétation, sacrifie un certain nombre d'éléments qui figurent dans le livre. Même si l'œuvre a un excellent potentiel filmique et en même temps elle présente un

¹⁷⁴ Interrogé lors d'une rencontre autour de son dernier roman *Dieu n'habite pas la Havane*, organisée le 12 décembre 2016 à l'Hôtel Liberté (Oran), Yasmina KHADRA, répond aux questions concernant les différentes adaptations de ses romans ; particulièrement *L'attentat*.

¹⁷⁵ Selon les travaux d'André BAZIN, il existe trois types d'*adaptations* classables quant à leur degré de fidélité à l'œuvre initiale. (Cf. titre précédent sur les typologies de l'adaptation).

univers complexe, l'adaptateur est ainsi dans l'obligation de s'éloigner du texte de départ et d'inventer les éléments manquants.

L'adaptateur procède tout d'abord par la sélection de tous les épisodes jugés essentiels au texte dit d'arrivée. C'est ainsi que sont écartés tous les éléments qui encombrant l'œuvre de base, tels les digressions, les personnages secondaires et les événements superflus, de telle manière que le volume textuel apparaît de plus en plus réduit. Dans chacune des séquences, il reprend plus au moins quelques phrases de chaque chapitre. Comme il existe la possibilité de changer un personnage par un autre, sinon les caractéristiques de celui-ci. Prenant l'exemple du personnage féminin de *Kim*, une amie d'*Amine* avec qui les relations sont plutôt ambiguës, dont l'attitude positive et porche du soutien a permis d'assister *Amine* tout au long de l'intrigue, en revanche à travers la structure scénaristique, elle n'adopte plus les mêmes caractéristiques.

Pour être interprété, le scénario possède une structure proche d'une pièce de théâtre, et qui s'articule autour de 3 actes nommés respectivement :

1. L'exposition : désigne aussi *la séquence amorce*, introduit le genre et le sujet du film, tout en installant le protagoniste dans son environnement avec une présentation des circonstances dans lesquelles l'action se déroule. Puis, elle met en place l'événement déclencheur qui modifiera la vie du protagoniste. Le roman comme le film se concentre davantage sur le personnage d'*Amine JAAFARI*, interprété par l'acteur palestinien Ali SULIMAN. À travers deux séquences d'actions, nommées aussi *séquence amorce* et *séquence d'exposition*, nous apprenons en 15 minutes tout ce qu'il y a à savoir sur lui : un médecin d'origine arabe naturalisé israélien qui vit à Tel-Aviv avec sa femme, *Sihem*, depuis une quinzaine d'années.

C'est la partie où l'histoire évolue avec un scénario qui préconise la mort de *Sihem*, déchue ainsi aux yeux de son mari mais pas des autres personnages qui voient en son acte un geste de bravoure manifeste à travers leur discours panégyriste.

2. La confrontation : inclus premièrement la *séquence de développement* qui augmente la part des moments dramatiques après l'incident de l'attentat-suicide commis par *Sihem*, qui vient bouleverser la linéarité du récit. Le protagoniste s'applique particulièrement à surmonter les difficultés qui l'empêchent à atteindre son objectif ; celui d'inculper sa femme, malgré les

nombreuses entraves, de plus en plus saillantes, qui marquent son périple. La dimension dramatique gagne cependant en intensité au fur et à mesure des obstacles jusqu'à atteindre le point culminant du film ; *le climax*. Cette deuxième séquence, l'une des plus pertinentes, représente le moment clé où l'intrigue est au sommet, représentant le point culminant du film. Cette quête le mène jusqu'au conflit avec toute la société du récit. Et ce avant qu'il se résigne au sort que lui a réservé sans raison sa femme.

3. Le dénouement : c'est la partie où tout peut rentrer (ou non) dans l'ordre et qui peut se terminer par une fin ouverte¹⁷⁶. La quête menée par le protagoniste pour obtenir la vérité sur les causes et circonstances qui ont poussé sa femme au suicide. Par conséquent, le protagoniste n'atteint pas son but et cette œuvre ne se conclut pas avec une résolution ou encore ne donne pas la *réponse dramatique*¹⁷⁷ posée au début du récit.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le non-respect de la dimension visuelle du roman n'est que d'ordre axiologique, or, techniquement, l'intrigue de ce récit correspond parfaitement au schéma du scénario. Tel était l'avis de Yasmina KHADRA lors d'un entretien, exprimant son insatisfaction devant la *transposition* à l'écran de son roman *L'attentat* : « *sur le plan technique, il est très bien réussi, mais sur le plan du message, il est aux antipodes même du livre* »¹⁷⁸ Dans un sens un peu autre, loin l'idée d'être une *adaptation* fidèle ou une *adaptation* libre ; il s'agit donc d'une *transposition* qui ne tente pas de jouer le film contre le roman, mais de donner à tous deux une forme et un sens.

On notera toutefois, reprenant l'idée du critique Roland BARTHES, que le texte littéraire est comme un dépositaire d'une signification objective. Il importe dès lors, lorsqu'on ne considère pas un texte comme un espace clos, mais plutôt « *un espace polysémique* », où seule la lecture le délivre et le pluralise. La *transmutation* du roman en film est en effet soumise aux compétences et codes socioculturels de

¹⁷⁶ L'appellation de *fin ouverte* varie selon les écoles, on peut également la nommée Cliffhanger, coup de théâtre, ou rebondissement.

¹⁷⁷ La réponse dramatique est la réponse à la question que pose le lecteur ou le spectateur une fois que le personnage d'un récit quelconque commence à tout mettre en œuvre afin d'atteindre son objectif. Pour être satisfaisante, l'intrigue doit apporter une résolution à cette question.

¹⁷⁸ Interrogé lors d'une rencontre autour de son dernier roman *Dieu n'habite pas la Havane*, organisée le 12 décembre 2016 à l'Hôtel Liberté (Oran), Yasmina KHADRA, répond aux questions concernant les différentes adaptations de ses romans ; particulièrement *L'attentat*.

l'adaptateur, et même les lecteurs ne le recevront pas avec la même optique dans des situations et des époques différentes de leur existence.

Le passage entre le langage écrit et le langage visuel obéit donc à une logique impérieuse. L'adaptateur instaure le scénario, rédige les échanges de répliques, et structure l'histoire avec une valeur communicative bien déterminée. Cette dernière peut s'écarter de l'œuvre initiale, non par manque d'ambition artistique, mais par des exigences spécifiques relatives à la technique cinématographique. Or, la valeur d'une seule œuvre littéraire soumise à différentes formes de transformations essentiellement théâtrale et cinématographique, varie d'une version à l'autre. Adaptant *L'attentat*, Ziad DOUEIRI produit en 2013 une première version personnelle, nous recensons depuis entre *adaptation* théâtrale et graphique cinq¹⁷⁹ autres constructions dramatiques rigoureuses. Aucune d'entre elles n'est prémunie contre la question de la fidélité et de la trahison, de bonne ou mauvaise *adaptation*. En dépit de l'introduction de telles contraintes, qui ne sont pas forcément négatives, la matière littéraire est encore exploitée.

II - Du texte littéraire au scénique

La mise en scène de l'œuvre de Yasmina KHADRA évoque une longue série de projections, dans des pays et des contextes historiques et politiques différents, qu'ils s'agissent de *L'attentat*, *Les Hirondelles de Kaboul*, *Cousine K*, *Les Sirènes de Bagdad*, *Ce que le jour doit à la nuit*, ou encore *L'Olympe des Infortunes*, elle se déploie en dehors de son support sous différentes formes : cinématographique, scénique, graphique et musicale. Cependant, une telle prédilection des metteurs en scènes pour l'œuvre de KHADRA invite à se demander ce qui, en elle, appelle l'*adaptation*, et si la variation de sa transposition donne automatiquement naissance à des formes multiples.

Le roman *L'attentat* à lui seul fait l'objet de plusieurs *adaptations* théâtrales sous le même titre, dans différents pays (en Algérie, en Italie, au Benin, au Rwanda, au Burundi, au Congo, et en France), à l'exception d'une première réécriture en arabe en 2009 au Théâtre régional d'Oran, où l'auteur Mourad SENOUCI l'intitule autrement : « *Es-Sadma* », ce texte inspire aussi, en 2015, les metteurs en scène français

¹⁷⁹ Il a fait l'objet de plusieurs adaptations théâtrales en Italie, en Algérie, au Congo, et deux autres adaptations en France.

Amandine KLEP et Franck BERTHIER. Tous ces exemples montrent que le roman de KHADRA est un modèle qui influence la scène théâtrale contemporaine.

Notre choix porte alors sur cette dernière *adaptation* en raison de la disponibilité de son texte, et pour ce qui est de cette partie, elle se propose d'étudier ce que devient le roman de Yasmina KHADRA sur scène au-delà des bouleversements apportés à son contenu. De plus, il s'agit de se demander, d'une part, quels sont les défis que la scène doit affronter afin de représenter un texte ? Par ailleurs, est-ce que la représentation théâtrale renferme les mêmes vertus que la représentation romanesque ?

II.1 Les *contraintes de la mise en scène* :

La pièce de théâtre, au même titre que le film, est confrontée à des défis courants, parmi lesquels se trouvent principalement le décodage des traits psychologiques d'un personnage sur scène. Il est vrai que sa figuration est assumée en partie par le costume, la démarche, et le langage du comédien. Or, la transition d'un personnage de roman vers les planches passe en amont par la compréhension de ses motivations. Autrement, il serait quasi impossible de les traduire littéralement sans l'intervention d'une entité externe à l'œuvre et son auteur.

À la différence du roman, le jeu scénique fait face également à un autre défi, celui des restrictions *temporelles* et *spatiales* où évoluent les personnages. Elles sont liées aux contraintes techniques qui ne permettent au spectateur de les discerner qu'approximativement, parfois l'empêchent de les évaluer exactement. Michel PRUNER remarque à juste titre que l'espace existe :

Seulement à travers l'évolution qui en est faite, par la parole ou par le geste des personnages. Il est parfois signifié métonymiquement par un élément aperçu à travers une fenêtre ou par l'entrebâillement d'une porte, qui laisse supposer l'ailleurs entourant l'espace actuel.¹⁸⁰

Le texte romanesque peut les prendre en charge en usant de la compétence descriptive, dont le but est de fournir les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire. Comme elle doit, dans une certaine mesure, combler l'imaginaire du lecteur en recevant assez de renseignement : procédant par des descriptions de personnages et de lieux bien précis telles les villes de *Bethléem*, *Nazareth* et *Jérusalem*, dans

¹⁸⁰ PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre 2ème édition*, Éditions Armand Colin, Paris, 2010, p. 61.

L'attentat, par ce fait le lecteur se les figure même en ayant des figurations assez différentes et purement individuelles. Toutefois, le théâtre ne dispose que de moyens restreints pour assurer pleinement leur représentation.

D'autres traits contraignant la composition dramatique, réside dans le fait que le texte source, qu'il soit romanesque ou autre, présente, selon la terminologie d'Umberto ECO, « *des blancs* », étant comme « *une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc* ». ¹⁸¹ Conséquemment, il entraînera incontestablement des manques informatifs. Ceux-ci sont en effet doublement susceptibles de toucher le spectacle théâtral, car sa concrétisation, tout en étant accompagnée par les indications de l'auteur (les didascalies), ne se réduit pas au seul texte. Ce qui requiert la collaboration du metteur en scène, ainsi que la représentation théâtrale afin d'offrir tout de même une marge de liberté et mettre plutôt sa créativité en jeu.

L'une des contraintes rencontrée lors de la mise en scène de certains textes littéraire réside aussi dans l'incapacité d'assurer la transmission exacte de certains signes textuels, de « *tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots* » qui s'avèrent par moment inexécutables. De ce fait, vis-à-vis d'une telle exigence, la représentation découle des choix du praticien : le scénographe, l'éclairagiste ou le concepteur lumière, le costumier, l'ingénieur opérateur du son, ou comme dernière complémentarité fondée sur les outils du comédien.

Au roman, le théâtre a emprunté le principe du texte écrit. Or, pour se réaliser, une pièce de théâtre ne dépend pas exclusivement d'enjeux purement littéraires envisagés par l'auteur, mais est assujettie à des conditions, et repose notamment sur la combinaison d'un texte, de comédiens, et se trouvent parfois obligés de les reléguer à l'arrière-plan (décors, costumes, éclairage et son). Ceux-ci doivent donner l'illusion d'une parfaite union entre le réel et l'imaginaire ; « *c'est d'être réel dans l'irréel* » ¹⁸² dans le spectacle, résultant ainsi d'une rigoureuse collaboration entre metteur en scène, scénographe et le plus souvent également avec le chorégraphe. Néanmoins, ce spectacle prend souvent selon Patrice PAVIS « *une signification toujours péjorative, face à la profondeur et à la permanence du texte* ». ¹⁸³

¹⁸¹ ECO Umberto, *Lector in fabula*, Éditions Grasset, Paris, 1985, p. 29.

¹⁸² BÉNAC Henri, *Guide des idées littéraires*, Éditions Hachette, Paris, 1988, p. 502.

¹⁸³ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Dunod, Paris, 1997, p. 304.

Cet assujettissement du texte théâtral à des conditions, ne donne-t-il pas lieu à son rejet, voire à son éviction ? Cependant, la réflexion sur le statut de l'œuvre dramatique repose sur une dualité, voire « *une querelle entre textocentrisme et scénocentrisme* »¹⁸⁴, comme n'ont cessé de le souligner les pionniers des études théâtrales tels : Otakar ZICH et Jiri VELTRUSKY. Son statut est de ce fait à la lisière entre réalité scénique et objet littéraire. Alors que VELTRUSKY soutient que le texte définit l'exécution scénique et constitue une œuvre littéraire qui existe indépendamment de toute représentation théâtrale « *toutes les pièces, et pas seulement le théâtre dans un fauteuil, sont lues par le public de la même manière que les poèmes et les romans. Le lecteur n'a en face de lui ni les acteurs, ni la scène, mais uniquement le langage [...]* »¹⁸⁵

À cela PROCHAZKA Miroslav, qui insiste sur la finalité théâtrale, rétorque que l'œuvre dramatique n'existe « *réellement qu'à partir de sa réalisation scénique.* »¹⁸⁶ Ce dilemme concernant le texte dramatique fait donc partie d'un débat de longue date qui oppose deux œuvres partageant, selon le contexte, un élément commun. Quant à l'analyse de l'œuvre dramatique, l'état scénique s'avère indubitablement inséparable de l'état écrit, un aspect qui relève autant du théâtral que du romanesque, et ce dernier appelle des connaissances théoriques :

En ce sens l'analyse doit prendre en compte le matériau poétique qu'il offre au même titre que n'importe quelle œuvre littéraire : isotopies, métaphores, métonymies ou images symbolique contribuent à donner au texte théâtral une dimension qui lui permet d'agir sur le lecteur non seulement au niveau des significations mais également dans l'ordre du sensible.¹⁸⁷

Ce qui entraîne notamment des réticences envers la réalisation scénique, c'est l'antagonisme irrémédiable du respect du texte d'origine. Se pose alors les questions de *fidélité/trahison*, de déformation et de réduction, qui se heurtent, se détournent du sens initial. Principalement quand la fable du roman est alambiquée, l'accès et la compréhension du spectacle, une fois transposé sur la scène, s'avèrent plus difficile. Ce qui n'a pas empêché les metteurs en scène d'inventer et d'exploiter de nouvelles

¹⁸⁴ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions Seuil, Paris, 1995, p. 741.

¹⁸⁵ VELTRUSKY Jiri, *Drama as literature*, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977, p. 8-9.

¹⁸⁶ PROCHAZKA Miroslav, « On the Nature of the Dramatic Text », in *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Philadelphie, Amsterdam, 1984, p. 102, 126.

¹⁸⁷ PRUNER Michel, op. cit., p. 120.

potentialités scéniques ; en mettant à l'œuvre de nouveaux dispositifs, telle est l'attitude de l'avant-garde du théâtre avec Jean-Louis BARRAULT qui a rompu « avec la tradition française textocentrique ». ¹⁸⁸ La mise en scène serait alors, chez lui comme chez ses contemporains allemands Bertolt BRECHT et Erwin PISCATOR une expérimentation scénique avec un refus radical du texte.

Or, face à toutes ces contraintes, cette manipulation n'apparaît d'ailleurs pas impossible vu le nombre relativement croissant des romans adaptés au théâtre ; ce qui suggère la présence d'un certain nombre de liens communs. Cette révolution romanesque semble à l'œuvre sur la scène contemporaine.

II.2 Les points de convergences et de divergences

Si un roman consiste à raconter des événements et est régi par le principe de la *diégèsis*, l'expression dramatique se veut par sa *mimésis*, son aspect verbal, gestuel et décoratif ; elle fusionne donc de façon subtile le scriptural et le scénique. Comme elle requiert des compétences spécifiques où le personnage est obligé de se manifester par ses actes et des paroles afin de produire un message parlant. À cet effet, interrogé sur le théâtre et son *statut sémantique*, Roland BARTHES répond à la revue *Tel Quel*, dans un texte qui est recueilli par la suite dans *Les Essais critiques*, et compare le théâtre à :

Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, [...] vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leurs mimiques, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : une épaisseur de signes. ¹⁸⁹

En effet, étant considéré comme un lieu où se produit la transmission de messages multiples, simultanés, de nature variée et à des fins diverses, la représentation théâtrale contraint alors le spectateur à faire face à cette « *polyphonie informationnelle* », et suscite dans le public des diversités réactionnelles. Ce qui semble, à première vue, en divergence avec le code de la langue écrite, dite *monodie* littéraire. De ce fait, le principe dramatique rapproche d'avantage théâtre et cinéma, et il paraît peu probable qu'un texte romanesque soit disposé à remplir les critères de

¹⁸⁸ PLANA Muriel, op. cit., p. 51.

¹⁸⁹ BARTHES Roland, *Essais critiques*, Éditions Seuil, Paris, 1964, p. 358.

l'art de la scène. Dans la mesure où il s'articule particulièrement autour de discours et de narration qui expriment presque tout, alors que le théâtre alterne assez bien entre dialogues (tirades et stichomythie), monologues, apartés et toute cette *polyphonie informationnelle*.

À ce niveau, ne disposant pas de modes d'expressions similaires, le texte théâtral se caractérise par un spectateur ou encore un récepteur qui « *n'est jamais isolé comme le lecteur, [...] : il forme un corps où les regards de chacun réagissent sur les regards de tous.* »¹⁹⁰ Alors que le roman nécessite une lecture individuelle, le texte dramatique, par la manifestation théâtrale, suscite alors des réactions collectives, et se met en contact avec le public plus directement que le roman.

D'une autre nature que le texte littéraire, le texte théâtral se distancie aussi du roman avec le phénomène de *double énonciation* qui fait que le langage théâtral fonctionnant selon une « *progression dynamique d'actes de langage en interaction* ». ¹⁹¹ Autrement dit, la communication dans une pièce de théâtre fonctionne à deux niveaux complémentaires : le premier est le discours d'un quelconque personnage destiné à un autre personnage, le second est celui de l'œuvre destiné au public.

Dans son ouvrage *Lire le théâtre*, Anne UBERSFELD consacre tout un chapitre à l'analyse de ce phénomène, et stipule quant à elle l'existence de « *quatre voix* ». Tout d'abord celle du scripteur correspondant aux *didascalies*¹⁹² qui « *fournissent les informations au metteur en scène et aux comédiens qui les transmettent ensuite au public sous la forme de signifiants non verbaux : jeux de scène, expressions, tous, élément de décor* »¹⁹³, celle des personnages qui s'adressent, via les dialogues ou un monologue, à « *un double énonciateur, les autres personnages et le public* »¹⁹⁴ subdivisée ainsi en deux autres voix qui les engagent implicitement.

Ce à quoi Oswald DUCROT, dans ses travaux, s'oppose à ce principe. Selon lequel le phénomène de *double énonciation* n'est nécessairement pas spécifique du théâtre, parce qu'on le trouve aussi dans un récit dont le narrateur est «

¹⁹⁰ UBERSFELD Anne, « Le texte dramatique », in COUTY Daniel & REY Alain (dir.), *Le Théâtre*, Éditions Bordas, Paris, 1980, p. 94.

¹⁹¹ INGARDEN Roman, « Les fonctions du langage au théâtre », in *Poétique*, N°08, Paris, 1971, p. 531, 538.

¹⁹² Dans le texte de théâtre, les didascalies renvoient aux indications scéniques, noms de lieux, et noms de personnages destinées par l'auteur aux praticiens et au public.

¹⁹³ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Éditions Scolaires, Paris, 1977, p. 249.

¹⁹⁴ Ibid.

homodiégétique à destinataire fictif », ¹⁹⁵ comme le narrateur des *Démons* de Fiodor DOSTOÏEVSKI, de *Molloy* de Samuel BECKETT, ou encore de *L'attentat*. À ce niveau, cette caractéristique ne distingue pas le texte dramatique du texte romanesque, par contre elle « est référable à un mode d'énonciation spécifique (le mode mimétique) plutôt qu'à un trait qui serait spécifique du théâtre comme incarnation scénique ». ¹⁹⁶

Cela dit, qu'il ne faut pas penser qu'il n'existe pas de points communs entre le roman et la pièce de théâtre. Plusieurs traits saillants ressortent, d'une part, par la présence de passages narratifs dans le texte dramatique. Même si le théâtre repose sur les représentations *mimétiques*, il raconte pourtant une histoire. Comment est-ce possible ? C'est ainsi qu'Aristote dans sa *Poétique* précise : « Le principe, l'âme, pour ainsi dire, de la tragédie ; c'est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères ». ¹⁹⁷ À cet égard, tout en conservant sa singularité en tant que spectacle, le théâtre, voire l'écriture théâtrale commence à se muer, à se rapprocher de celle du roman.

Compte tenu du lien qui a commencé à se tisser vers la fin du XVIII^e siècle, du moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, où il adhère et incarne dans une très large mesure aux ambitions similaires à celles du roman, d'où l'invention de la *romanisation* du théâtre. Prenant comme exemple les textes de théâtre de Pierre-Auguste Caron de BEAUMARCHAIS dans sa *Trilogie de Figaro*, nommée également *Le Roman de la famille Almaviva*.

Une attitude est clairement confirmée au cours des siècles qui ont suivi, notamment chez les auteurs tels : Alfred de MUSSET qui se contenta de publier ses pièces regroupées par la suite, en 1832, en volume sous le titre *Un Spectacle dans un fauteuil*, c'est-à-dire un théâtre « conçu pour être lu et qui n'a donc pas à tenir compte des conventions de la scène ». ¹⁹⁸ Sans omettre le recueil de pièces de Victor HUGO *Théâtre en liberté*, publiées en 1886 à titre posthume. Cette rencontre entre

¹⁹⁵ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean-Marie, op. cit., p. 747.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ ARISTOTE, *Poétique*, trad., Éditions Seuil, Paris, 1980, p. 52.

¹⁹⁸ THOMAS Jean, « MUSSET ALFRED DE - (1810-1857) », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 août 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alfred-de-musset/>

écriture théâtrale et écriture romanesque s'est davantage manifestée chez Samuel BECKETT, Nathalie SARRAUTE et Margueritte DURAS.

Dans cette situation, Mikhaïl BAKHTINE invente au milieu du XX^e siècle le terme de *romanisation* qui désigne la tendance, la prééminence du roman¹⁹⁹ et son influence sur les autres genres littéraires « *figés dans des normes, ce qui leur permet de s'en libérer et de se "moderniser"* ». ²⁰⁰ Dans une telle perspective, loin de susciter une quelconque marginalisation des genres théâtraux ou poétiques, le roman tend plutôt à privilégier la liberté des autres genres de leurs propres règles vers une créativité qui échappe à tout enfermement générique, BAKHTINE poursuit :

La « romanisation » de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres de canons d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a-canonique. [...] Aussi, la « romanisation » des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de la libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, dans les autres genres, de tout ce qui freine leur propre évolution, [...].²⁰¹

En d'autres termes, le roman a cette faculté de *romaniser* les autres genres, particulièrement le genre théâtral, comme il permet d'assimiler relativement toutes les formes d'expression artistique. L'application au drame les normes romanesques serait pour BAKHTINE une échappatoire à un certain nombre de déterminismes et tend à le faire sortir par conséquent des limites strictes qui lui sont usuellement assignées.

Inversement, le roman ne s'est pas cantonné dans ses propres techniques narratives, et l'écriture romanesque a commencé de plus en plus à tendre vers le théâtre à partir de la fin du XIX^e siècle, pour finir avec l'adoption de plusieurs aspects considérés comme appartenant au théâtre. Parmi ces aspects qui rapprochent davantage une œuvre romanesque du théâtre figurent principalement le caractère *polyphonique* ou parfois *dialoguel/monologique*. Ainsi, on s'aperçoit de la *théâtralité* romanesque qui désigne selon Anne LARUE, l'historienne de l'art français, « *tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre*

¹⁹⁹ Après une période conservatrice de l'esthétique romanesque, la fin du XVIII^e siècle a vu émerger une telle séparation des formes littéraires établissant ainsi des ponts, un mélange des genres. En cette période le roman commence à dominer la scène littéraire, jusque-là marginalisé.

²⁰⁰ PLANA Muriel, op. cit., p. 242.

²⁰¹ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Olivier DARIA, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p. 442.

[...] elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre du théâtre, son existence concrète ». ²⁰² Particularité de ce qui se prête à la représentation scénique. À titre d'exemple, un texte est désigné avec des traits de *théâtralité* quand il se présente sous forme dialoguée mais qui n'est pas forcément enfermé dans des conventions et codes théâtraux.

Un texte romanesque se prête donc à la *transposition* quand sa narration est submergée de *polyphonie* qui réduit de son opacité *diégétique* et fini par impliquer un geste de réduction de la matière romanesque. Cependant, les situations par lesquelles passe le protagoniste Amine JAAFARI, interprété par Bruno PUTZULU, provoquent les interactions, ce qui invite à penser ce texte comme une suite de scènes de crise, chargées de confronter les opinions et les idéologies contraires, qui se manifestent par les vives altercations, voire les confessions entre personnages, plutôt que dans un parcours purement narratif.

II.3 La réécriture scénique de *L'attentat*

La pièce, en trois parties, est adaptée en 2015 par Amandine KLEP et Franck BERTHIER, sur la scène du Théâtre des Halles d'Avignon, dans la mise en scène et scénographie de Franck BERTHIER également, le décor et les costumes étant de Gérard BOURGEY et Elvire LE GARREC. Le spectacle nous présente, comme dans l'intrigue du récit initial, un personnage abattu et plein de doute, pris en otage par les événements liés au attentat suicide, perpétré par sa femme. Cependant, comment trouve-t-on les équivalences scéniques d'une œuvre conçue pour être lue ?

Avant de déterminer la nature de l'*adaptation* dans ce cas de figure, et dans quel esprit cette pièce de théâtre s'installe, nous aborderons d'abord le processus de passage entre le texte écrit et le scénique, en repérant d'abord l'intrigue qui fait progresser les événements et sa compatibilité avec la structure de l'action dramatique. L'intrigue d'une pièce de théâtre, identique à celle du schéma narratif d'un roman, s'organise autour de quatre axes :

1. **L'exposition** contient les indications spatio-temporelles et les informations sur les personnages. Informative, elle ne doit pas « *s'étendre au-delà des premières scènes de la pièce* » ²⁰³ ; ayant pour rôle de définir le cadre de l'intrigue et de renseigner le spectateur. Comme elle se présente sous deux

²⁰² LARUE Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, La licorne UFR, Poitiers, 1996, p. 3.

²⁰³ PRUNER Michel, op. cit., p. 33.

formes : *statique* et *dynamique*. La première se restreint nécessairement « à une conversation durant laquelle s'échangent les informations à propos d'événements antérieurs que l'un des interlocuteurs ne connaît pas »²⁰⁴. Parfois la narration entreprend en partie l'exposition « sous forme de récits qui multiplient les références à des événements passés, au risque de retarder le commencement de l'action véritable. »²⁰⁵ Quant à l'exposition *dynamique*, les informations sont transmises en action, en introduisant promptement le public dans le spectacle. *L'attentat* en pièce de théâtre alterne plutôt entre exposition *statique* et *dynamique*, parce qu'il s'ouvre, pareillement que dans le roman, sur des passages narratifs annonçant le conflit :

1ère PARTIE : TEL-AVIV

AMINE

Une multitude de picotements se déclarent dans ma hanche. Ma jambe repose contre mon flanc, grotesque et horrible. Un mince cordon de chair la retient encore à ma cuisse. D'un coup toutes mes forces me désertent. [...] dans le chaos de l'explosion. [...] Les sirènes d'une ambulance m'atteignent de plein fouet. Un bourdonnement peut-être les rumeurs de la rue, des cris, ça court de partout, ça sent la peur... Il y a des morts autour de moi. Il y a des morts sous moi. Je suis allongé sur des morts. Des bras m'agrippent, me jettent sur un tas de chairs [...] (P.2)

Et se succèdent d'actions :

KIM

On en est à onze morts, peut-être plus...
Les sirènes ululent, des cris.

UNE INFIRMIÈRE

Une femme crie sur son brancard... J'ai besoin de vous, Docteur ! (P.2)

De ce fait, les données du conflit se précisent, accompagnées de détails sur les protagonistes qui, troublés par les faits, se mettent en action.

- 2. Le nœud dramatique**, correspondant à l'événement perturbateur du récit, répond au centre de l'intrigue, qui annonce la présence d'un obstacle qu'il faudrait résoudre. Cet obstacle peut être *extérieur* « si la volonté du héros se heurte à celle d'autres personnages. »²⁰⁶ Comme il peut être *intérieur* « lorsque les malheurs du personnages sont causés par un sentiments qu'il porte en lui. »²⁰⁷ Le nœud dramatique peut également, dans le cas de

²⁰⁴ PRUNER Michel, op. cit., p. 33.

²⁰⁵ Ibid., p. 34.

²⁰⁶ Ibid., p. 35.

²⁰⁷ Ibid.

L'attentat, unir les deux : les autorités qui accusent *Amine JAAFARI* de connivence avec sa femme, constitue ainsi un obstacle *extérieur* dans le spectacle parce qu'ils mènent le protagoniste à l'opposition. Il se révèle particulièrement *intérieur* : quand il remet en cause le personnage, où le spectateur oublie la tragédie qui est remplacée par le dilemme de l'éthique ; ce qui soulève un cas de conscience et donne plus de profondeur au texte de théâtre.

3. **Les péripéties**, en alternance avec les événements qui font avancer l'action pour résoudre le nœud dramatique, constituent l'amorce du dénouement, comme dans le roman, et peuvent en l'occurrence accentuer la tension dramatique avec de nouveaux problèmes inattendus qui surviennent après un *coup de théâtre* et permettent de la sorte à l'action de rebondir. Il est vrai que l'attentat suicide constitue en lui-même un procédé dramatique pertinent dans le spectacle, par contre le surgissement de péripéties après coup engendre des situations plus complexes : reconnaître l'identité du kamikaze ; *Sihem*, la femme du médecin *Amine JAAFARI*, qui s'est fait exploser au milieu d'un restaurant rempli d'enfants innocents. Puis, il reçoit une lettre d'elle, postée avant sa mort, de la sorte un doute s'installe dans l'esprit du protagoniste en ce qui a trait à sa propre vie, identité et vis-à-vis de *l'Autre*.
4. **Le dénouement** qui constitue « *le dernier moment de la pièce* », ²⁰⁸ clôt l'intrigue avec la disparition des obstacles et la résolution du conflit. Or, Eugène IONESCO a protesté contre cette nécessité de la fin théâtrale, il est plutôt pour la dramaturgie ouverte, en offrant le champ libre à l'imaginaire du spectateur. Il estime que le théâtre classique, favorisant une dramaturgie de la clôture, est telle « *la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement, il n'y pas de fin. C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir [...]* » ²⁰⁹ Cependant, une ambiguïté demeure à propos du dénouement de *L'attentat*, où une fin d'apparence ouverte conclut la pièce avec le même aparté d'*Amine JAAFARI* prononcé au début du spectacle :

1ère PARTIE : TEL-AVIV

²⁰⁸ PRUNER Michel, op. cit., p. 36.

²⁰⁹ IONESCO Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, p. 86.

AMINE

Une multitude de picotements se déclarent dans ma hanche. Ma jambe repose contre mon flanc, grotesque et horrible. Un mince cordon de chair la retient encore à ma cuisse. D'un coup toutes mes forces me désertent. Je cherche ma mère dans le chaos de l'explosion. [...] (P.2)

Le dernier tableau :

AMINE

Une multitude de picotements se déclarent dans ma hanche. Ma jambe repose contre mon flanc, grotesque et horrible. Un mince cordon de chair la retient encore à ma cuisse, d'un coup, toutes mes forces me désertent. J'ouvre les yeux. Un enfant me regarde [...] (P. 36)

L'adaptateur et metteur en scène BERTHIER opte donc pour une fin ouverte comme dans le récit initial qui annonce le début d'un autre conflit, un autre attentat. L'exposition et le dénouement constituent, dans le texte romanesque comme dans le texte théâtral, *une épanadiplose dite narrative*²¹⁰ ; une figure de style dont l'usage stylistique varie selon les genres littéraires. Elle donne « *une sorte de cohérence à l'ensemble de l'œuvre et de créer surtout une impression de cyclicité, d'éternel retour [...]. L'effet de boucle que procure la figure crée une impression de paradoxe et de maxime fermée [...].* » Il s'agit en effet de la reprise de la scène initiale à la fin de l'œuvre et du spectacle et suggère ainsi une fermeture du récit sur lui-même. Représentant le deuxième attentat après celui commis par *Sihem*.

Le spectacle conçu à partir de *L'attentat* donne de la sorte à voir une oscillation entre le théâtre et le roman. L'ambition est donc particulièrement similaire à celle du roman même si la pièce de théâtre par moment n'assume pas le contenu et apparaît à l'encontre des propos de l'auteur qu'elle adapte. Le spectacle ne fait pas abstraction du problème politique israélo-palestinien, qui constitue une toile de fond dans le roman, il le garde également en arrière-plan, et en parallèle de cela, il fait surgir de nouvelles questions. Celles de la quête de la vérité, de soi qui prendront, au fur et à mesure que l'intrigue progresse, une tournure de plus en plus réactionnaire ; en tentant de trouver un moyen afin de rétablir l'état antérieur, de revigorer particulièrement la relation antérieure entre *Amine* avec son amie et collègue, *Kim*.

Pour ce qui est du cadre technique, la réécriture scénique de *L'attentat* remplit tous les critères du *théâtre-récit*, une typologie qui ne figure pas dans la liste évoquée

²¹⁰ SAHIRI Léandre, *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Éditions Mon petit éditeur, Paris, 2013, p.189.

supra. Répandue depuis la fin du XX^e siècle, les comédiens dans ce type d'*adaptation* prennent en charge une partie de la narration en parallèle avec le jeu dramatique. Antoine VITEZ est considéré comme le fondateur de ce type d'*adaptation* qui s'est déteint sur la mise en scène contemporaine.

En somme, ce qui a favorisé le passage de *L'attentat* sur scène c'est la confrontation des voix multiples des personnages et des idées plurielles. Un texte qui a donné lieu à de telles interprétations distinctes d'un monde où les personnages sont divisés et morcelés, et où le sens est traversé de constantes antinomies. Des problèmes qui relèvent de la métaphysique, portés notamment par les personnages du roman qui sont condamnés à vivre ensemble. Il nous renvoie dans un contexte de crises des valeurs morales, cherchant toujours les causes qui ont poussées *Sihem* à se faire exploser.

III - Du texte littéraire au graphique

Avant d'aborder le *roman graphique* et sa transposition, il est nécessaire et utile de cerner ce qui lui a servi de matrice ; la bande dessinée²¹¹. Au début du XX^e siècle, particulièrement en Europe, elle n'existait pas vraiment en tant que telle. Sous forme d'un texte dense surmonté d'illustration imagée, elle s'est étendue dans des publications destinées exclusivement aux enfants. Ce n'est qu'en 1925 qu'Alain SAINT-OGAN réalise *Zig et Puce*, ouvrage important et considéré comme la première bande dessinée au sens strict. Longtemps perçue comme un genre mineur, elle a eu des difficultés à obtenir une reconnaissance officielle. Malgré son alliance savante de deux modes d'expressions distincts : art graphique et littérature ; à son sujet Jacques DÜRRENMATT ajoute :

²¹¹ Le syntagme lexicalisé *bande dessinée* est attesté avec certitude en 1940, dans des contrats de l'agence internationale *Opera Mundi*, et aurait été employé peu après 1930 par P. Winkler. L'expression, répandue en 1949-1950, traduit l'anglais comic strip (1910), de comic « comique » (→ comique) et strip « bande », mot d'origine germanique. Il est familièrement abrégé en B. D. ou BÉDÉ n. f. (1966) [...] in *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Édition 2010.

L'évolution des formes qui a caractérisé les dernières années manque encore de relais suffisamment puissants pour imposer l'idée d'un changement profond et les *aprioris* perdurent, qui empêchent de penser qu'une certaine bande dessinée puisse rivaliser en termes de puissance esthétique avec la littérature.²¹²

Après sa mise en place, elle n'a cessé de prendre de l'ampleur et la confirmation de son succès est reflétée à travers l'école belge de *bande dessinée* à partir des années cinquante. Un éventail de publications est cependant offert par les hebdomadaires : *Vaillant, Pilote*, ou encore les mensuels : *Circus, Hara-kiri Hebdo*, qui ont fini par abandonner le monde de l'enfance pour « *s'ériger en contre-culture ou en critique de la société* ». ²¹³ Ce n'est que vers la fin du XX^e siècle que les effets de son renforcement en tant que genre littéraire à part entière ont commencé à se faire sentir. Du fait qu'elle répond actuellement à des codes et possède aussi un vocabulaire spécifique. Plus littéraire, la *bande dessinée* commence dès lors à s'installer en bonne place dans la hiérarchie de la création artistique.

La prolifération de la culture *bédéesque* dans les années soixante-dix marque alors un retour à l'histoire, avec une bande dessinée submergée de narration, introduisant de nouvelles thématiques capables de réflexion, d'où le lancement de la formule du *roman graphique*.²¹⁴ Il est rapidement « *perçu comme un nouveau format* » selon Thierry GROENSTEEN. Bien plus :

La catégorie du "*roman graphique*" recompose le champ éditorial en introduisant une distinction entre le tout-venant de la production et des œuvres plus ambitieuses. Elle cherche à séduire un public (et des médias) qui n'avaient pas nécessairement l'habitude de considérer la *bande dessinée* comme une littérature à part entière. Elle se veut révélatrice du clivage qui existerait entre une *bande dessinée* de divertissement – parfois de grande qualité, parfois moins – et une authentique "*bande dessinée* d'auteurs", laquelle, s'étant affranchie du carcan des genres, exprime d'abord la sensibilité de l'artiste et le regard qu'il porte sur le monde.²¹⁵

À l'orée de ce nouveau siècle, certaines œuvres littéraires authentiques ont pu faire l'objet d'*adaptation* en *bande dessinée* ou en *roman graphique*, tel est bien le

²¹² DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 47.

²¹³ MITTERAND Henri (dir.), *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone*, Éditions Le Robert, Paris, 1995, p. 51.

²¹⁴ L'appellation *roman graphique* est la traduction littérale de *graphic novel*, proposée pour la première fois en 1964 par le critique américain Richard KYLE dans un article concernant le «*futur des comics*». Et l'usage de cette expression apparaît pour la première fois en 1978, sur un ouvrage de 192 pages du dessinateur américain Will EISNER ; *Un pacte avec Dieu*.

²¹⁵ GROENSTEEN Thierry, « Roman graphique », in *Neuvième Art 2.0, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, [en ligne], mis en ligne en septembre 2102, consulté le 20 août 2017. URL <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>>

cas, encore une fois, de *L'attentat*. Publié aux éditions Glénat en 2012, scénario de Loïc DAUVILLIER, dessin et couleur de Glen CHAPRON. À ce niveau nous nous posons encore des questions en ce qui concerne l'existence de lien, de différences, voire des exigences entre ces deux supports différents : le *roman* et le *roman graphique*, comment transposer un passage narratif en une séquence iconique ?

III.1 Les *contraintes* de la création graphique :

L'*adaptation* d'un roman en *bande dessinée*, à savoir en *roman graphique*, rencontre un certain nombre de contraintes qui ne sont pas forcément négatives que Jacques DÜRRENMATT réduit au nombre de quatre. D'emblée, en termes de restriction textuelle, la narration hypertrophique dans le roman, représente un obstacle pour le neuvième art. Étant donné que l'écriture romanesque s'épanouit dans l'étalage de récits d'événements, alors que le récit en *roman graphique* doit exceller dans la concision et l'efficacité, et sa plus grande part de *diégèse* est prise en charge par des séquences iconiques.

Le critère secondaire, la longueur du récit d'origine, notamment lorsqu'il s'attarde sur de nombreuses descriptions, engendre ainsi un autre obstacle, à telles enseignes que Frédéric LAVABRE écrit à ce sujet : « *La difficulté, c'est la taille du roman d'origine par rapport au volume livré. Cela implique nécessairement des coupures, c'est un choix fort. Certains romans seraient formidables à adapter mais cela aurait un rendu de 1000 pages.* »²¹⁶ Par conséquent, la transcription de la description, assez importante dans le texte d'origine, est assurée moins par le texte que par les images. Puis une supposée absence d'ingéniosité dans le langage, comme en témoignerait la constance de graphisme onomatopéique, relevant de l'écrit et non du dessin, dont ils jouent un rôle majeur dans le décryptage du sens.

DÜRRENMATT garde au final, l'incapacité à faire voir le non-dit. La retranscription du monde intérieur des personnages, prise en charge par le narrateur dans la narration romanesque, représente en effet un obstacle supplémentaire. Car, la notion de narrateur, basée sur des critères purement textuels, principalement quand le narrateur du récit initial fait, à l'instar de *L'attentat*, partie intégrante de l'histoire qu'il raconte. Bien que le *roman graphique* dispose d'une faculté de représentation

²¹⁶ Frédéric LAVABRE, directeur des éditions Sarbacane, est intervenant lors d'une conférence organisée le 4 mai 2016 à Paris par *Babélio*, ayant pour intitulé : « *Du texte à la bulle : Les adaptations de romans en bandes dessinées* ».

multimodale, qui combine entre différentes sources sémiotiques, il demeure en effet incapable, essentiellement face à la *transposition* du narrateur dit *autodiégétique*.²¹⁷ Indubitablement, ce que le monologue intérieur, notamment le discours indirect libre, du narrateur nous dit semble, de prime abord, inconvertible en images.

Nonobstant des cas extrêmes de *transmutation*, qu'en est-il alors de *L'attentat* ; un texte verbal traduit en icones ? Et les images pourraient-elle donc nous dire quelque chose de l'idéologie du narrateur et la quête de soi tant invoquée dans *L'attentat* ?

Le statut du narrateur dans *L'attentat* en *roman graphique* n'apparaît nulle part. À l'exception de la présence d'une *planche* d'images, représentant des *cases* sans aucune figuration, avec des fonds obscurs accompagnés de passages textuels, marque ainsi la seule et l'unique fois la présence du narrateur. Ayant à montrer cette partie intérieure par l'image, Loïc DAUVILLIER a été induit à la présenter sous une forme textuelle. Les figures exposées *infra* illustrent bien la distinction entre un narrateur *autodiégétique* et *extradiégétique* :



Figure 1 : Cases extraites de la planche p. 16. *L'attentat*.

²¹⁷ Gérard GENETTE a fait remarquer dans ses travaux que la véritable distinction pertinente entre les différents niveaux narratifs est celle entre un récit à la troisième personne (niveau extradiégétique) et un récit à la première personne (niveau homodiégétique). Ce dernier peut se manifester sous deux formes, notamment à travers un narrateur-témoin, voire un narrateur autodiégétique quand il est en même temps protagoniste du monde fictif qu'il décrit.



Figure 2 : Extrait d'une séquence ordinaire. *L'attentat*, p. 14

De plus, la complexité de la fable constitue aussi un obstacle important pour le scénariste ou le dessinateur de *bande dessinée* classique. En effet, notre corpus paraît difficilement abordable, à cause de la longueur du récit mais également la multitude de péripéties qu'il contient. Or, un adaptateur dispose d'une plus grande liberté créatrice dans le cas où il opte pour un *roman graphique*. Comme l'évoque Jean-Pierre MERCIER, cette autre idée de la *bande dessinée* qu'est le *roman graphique* :

Qui est *a priori* quelque chose qui se distingue du reste de la production, par la non-conformité à une norme, qui serait 48 pages, enfin un album classique, couleur, [...] qui est encore autre chose, donc pas de contrainte de pagination, pas de contrainte de format, sans doute une plus grande liberté aussi d'inspiration, on est dans un souffle de roman, quelque chose qui est un peu plus littéraire.²¹⁸

Le *roman graphique* est donc plus libre puisqu'il laisse exprimer la créativité de l'adaptateur et s'écarte du moins des structures classiques de la pagination (*planche*, *cases*, *strip* et *phylactère*). Néanmoins, de nouvelles approches graphiques sont explorées avec les progrès techniques de la photographie ainsi que des nouvelles technologies d'impression afin d'éviter les contraintes formelles.

La transposition de *L'attentat* en *roman graphique* est également soumise à une exigence d'oscillation entre deux modes d'expressions incontestés ; liées au texte et à l'image, voire une prédominance du graphisme sur le texte. Le reproche fait également à la *bande dessinée* est que la représentation narrative y soit réduite à un mode d'expression graphique. En l'occurrence, ces deux systèmes sémiotiques ne

²¹⁸ Jean-Pierre MERCIER, conseiller scientifique à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême, interrogé lors d'un entretien en 2011, a évoqué sa réflexion sur le *roman graphique*.

peuvent pas exprimer la même chose. Comme nous l'explique Umberto ECO, dans son ouvrage *Dire presque la même chose*, « *La diversité de matière est un problème fondamental pour toute théorie sémiotique.*»²¹⁹ Dans la mesure où « *un système sémiotique donné peut dire moins ou plus qu'un autre système sémiotique, mais on ne peut affirmer que tous deux peuvent exprimer les mêmes choses* »²²⁰

À un tel travail de concrétisation, nous remarquons, d'ores et déjà, qu'en passant d'un système sémiotique totalement autre par rapport à celui d'une langue naturelle induit une mutation de matières sur deux plans : écrits et le dessin. Malgré les contraintes, il y a eu passage de matière à matière ce qui n'exclue pas la présence de points communes entre ces deux supports. *L'adaptation de L'attentat en roman graphique* met en effet en présence simultanée le texte source (explicatif ou dialogue réécrits et reproduits par le scénariste) et dessin dramatique de façon telle qu'ils se soutiennent mutuellement. Et c'est leur juxtaposition qui génère un sens.

III.2 Les points de convergences et de divergences :

Il est vrai que le *roman graphique* est un genre plus facile à adapter pour le cinéma dans la mesure où sa forme et sa structure se rapprochent de celle d'un scénario de film. Essentiellement dans des productions où le substrat iconique prend le pas sur le texte, lequel est plutôt une invitation à scruter manifestement la mise au point des cases et à apprécier la dimension imagée. Étant donné que le lecteur se préoccupe principalement, comme le souligne Jan BAETENS, « [du] *vagabondage et les métamorphoses d'une tache, les places variables d'un trait, les tremblés ou les dilutions d'une égratignure* ».²²¹ Il est tout de même possible de tenter une convergence entre lui et le roman. Car il existe certainement des points de rencontres entre ces deux derniers. Or, comment extraire des fonds communs entre deux supports distincts racontant la même histoire ?

Premièrement, la reconnaissance d'une jonction entre le roman et le *roman graphique* est manifeste par la dimension et le format, l'impression en noir et blanc et le point le plus pertinent réside dans la profondeur du thème abordé. Lorsque l'on envisage la question sous un angle formel, le livre que nous propose DAUVILLIER

²¹⁹ ECO Umberto, *Dire presque la même chose. Expérience de traduction*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Éditions Grasset, Paris, 2007, p. 409.

²²⁰ Ibid.

²²¹ BAETENS Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Éditions Peeters, Louvain, 1998, p. 132.

ne correspond pas tout à fait à ce critère de forme : les figures suivantes permettent de comparer visuellement sa taille par rapport au format classique, idéal pour le roman, les livres professionnels universitaires, ou encore le petit format ou format de poche :

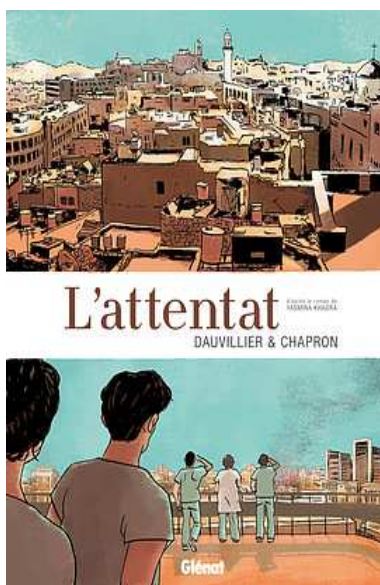


Figure 4 : *L'attentat* en roman graphique, d'un Format 215 x 293 mm n'est pas conforme aux exigences relatives ni à la *bande dessinée* classique, ni à celle d'un roman.

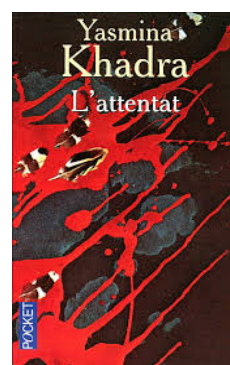


Figure 3 : le roman de *L'attentat* d'un format : 11 x 177 mm, identique aux normes.

Cet ouvrage que l'on peine à définir avec exactitude nous ramène, en effet, ici à repenser sa création et ce qui le caractérise le mieux est-ce le format, le romanesque ou la thématique ? Ce qui semble l'éloigner *a priori* de toute ambition romanesque. Dans le dictionnaire de la *bande dessinée* sur le site Neuvième art 2.0, Thierry GROENSTEEN écrit à ce sujet : « *Il est plus difficile que jamais de dire ce qui relève proprement du roman graphique. Dans une acception large, tout ce qui se situe entre l'album grand format traditionnel et le format poche peut sembler en relever.* »²²²

Nous constatons que *L'attentat* en *graphic novel* à couverture en carton rigide, plus épais, haut en couleurs, avec une dimension non conventionnelle, se démarque par son grand format des standards albums classiques et du roman. Cette pratique est conforme à celles de la plupart des productions graphiques éditées par Glénat ; une

²²² GROENSTEEN Thierry, « Roman graphique », in *Neuvième Art 2.0, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, [en ligne], mis en ligne en septembre 2012, consulté le 20 août 2017. URL <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>>

maison d'édition française créée en 1969 par Jacques GLÉNAT, spécialisée dans le domaine de la *bande dessinée*, du *manga* et du livre de jeunesse.

Même si *L'attentat* n'obéit pas à une quelconque dimension stable, il est tout de même classé sous la catégorie "*roman graphique*" du fait de sa longue pagination (152 pages) et le thème profond qu'il aborde, contrairement à la *bande dessinée* à la pagination standardisée entre 46 et 48 pages. Cependant, ces critères de formes relèvent d'un choix de la maison d'édition, qui a ajouté à son compte ces formes nouvelles, et non pas d'une norme prédéfinie.

Pareille divergence est loin d'être la seule possible, la lecture d'un *roman graphique* se fait sur deux plans : l'écrit et le dessin. Or, le langage véhicule une représentation de la réalité qui lui est spécifique et qui diffère sensiblement de celle qui est construite par l'image ; « *Deux "visions du monde", pour reprendre le vocabulaire de humboldtien, s'affrontent dans l'adaptation [...], au sein de laquelle l'image fonctionne comme un prisme à la fois réfléchissant et plus encore divergent.* »²²³ En revanche, le support iconographique, même s'il témoigne d'une influence structurante, n'est aucunement décisif pour définir ce neuvième art.

Eu égard à ces deux aspects majeurs de narration, ils ne peuvent exister indépendamment au sien d'une œuvre graphique. Pour le premier théoricien du genre, Rodolphe TÖPFFER voit plutôt une complémentarité entre eux « *les dessins, sans texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.* »²²⁴ L'émergence d'un sens de lecture doit donc venir de la juxtaposition de ces deux matières.

III.3 La « *graphiation* » de *L'attentat*

Afin de rendre sens à l'œuvre originale, la collaboration du scénariste et du dessinateur a-t-elle bien réussi à traduire en image *L'attentat* ; une œuvre surmontée de complexités mettant en jeu des valeurs idéologiques, des phénomènes historiques et des problèmes philosophiques ? Présente-t-elle comme dans les cas précédents une version condensée de *L'attentat* ? a-t-elle considéré les réflexions du narrateur sur

²²³ CLERC Jeanne-Marie & CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Éditions Klincksieck, Paris, 2004, p. 13.

²²⁴ MOUCHARD Benoît, *La bande dessinée*, Éditions Cavalier bleu, Paris, 2004, p. 16.

son sort et celui de sa femme, de sa famille et de son pays ? Porte-t-elle la marque de la *graphiation* ?

Dans son étude pionnière et au titre révélateur, Philippe MARION a soutenu une thèse à l'université de Louvain, intitulée *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, présentée en mars 1991. Une recherche qui semble suffisamment penchée sur la question de l'énonciation visuelle dans laquelle il propose la notion de *graphiation* ; un concept qui renvoie à : « *l'identité graphique du dessinateur, indépendante des propriétés figuratives de l'image et à travers laquelle l'artiste s'auto-désigne comme être dessinant. Il s'agit, ni plus ni moins, de l'affirmation d'un style, d'une patte.* »²²⁵

Philippe MARION dépasse donc la valeur intrinsèque du graphisme en le reliant à une certaine faculté empathique générée par la familiarisation avec le style d'un certain dessinateur. La priorité n'est donc pas liée fondamentalement, selon lui, à l'expression graphique autonome, mais à la construction d'un compte via la combinaison de signes visuels et phonétiques. Comme il précise :

Le dessin n'est jamais un simple moyen de figuration [...] Le lecteur-spectateur de BD est appelé à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur ; c'est en épousant l'empreinte graphique de celui-ci qu'il peut participer au message. [...] [Le graphiateur] incarne et impose davantage son identité graphique [...] en même temps qu'elle assure la spatio-temporalité de l'intrigue narrative, la bande dessinée développe donc un processus d'imprégnation graphique, le lecteur s'imbibe de trace et l'effet de familiarité s'accroît.²²⁶

Jacques DÜRRENMATT revient avec une nouvelle perspective, dans son ouvrage *Bande dessinée et littérature*, sans renoncer totalement à cette portée initiale, et propose une relecture de la notion de la *graphiation* et lui attribue une fonction poétique. Il est donc essentiel, selon DÜRRENMATT, de distinguer trois modes de combinaison entre texte et image : la prééminence du texte sur l'image, soit des publications dénuées de texte et bien munies d'éléments figuratifs ; en 1975 Jean GIRAUD publie *Arzach* qui, le premier album avec une absence totale de dialogue, illustre parfaitement cette approche plasticienne de la *bande dessinée* muette par

²²⁵ PAOLUCCI Philippe, « Jacques DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature* », *Questions de communication* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 25 juillet 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/9106>



²²⁶ MARION Philippe, « Traces graphiques, lecture et vraisemblance », in *L'image B.D.*, Éditions Open, Louvain, 1991, p. 61-62.

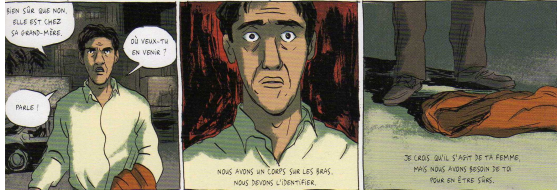
analogie au cinéma muet. Le dernier mode constitue une jonction, voire une interdépendance entre ces deux composantes.

Les compétences mises en jeu dans une telle perspective sont surtout de l'ordre des compétences communes du scénariste et du dessinateur. En adaptant *L'attentat*, le scénariste Loïc DAUVILLIER est resté au plus près de l'œuvre source, tout en tentant de respecter surtout ce qui concerne les dialogues et les péripéties du récit. Par ailleurs, la part dessinée produite par le dessinateur Glen CHAPRON, qui doit servir essentiellement l'écrit et ne peut le perdre de vue, a représenté particulièrement l'action dramatique, eu égard à son incapacité à parvenir à des figurations intérieures : les réflexions des personnages ou leur état d'esprit.

En ce qui concerne la construction d'une séquence, le texte se développe sous la forme d'un scénario dans un style clair et concis en matière de dialogue, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

Texte source	Réécriture & graphiation
<p>Naveed descend de la marche pour venir à ma rencontre. Lui aussi a les mains dans les poches. Son regard évite le mien.</p> <p>À son attitude, je devine que l'aube n'est pas prête de se lever.</p> <p>— Bon, dis-je dans la foulée pour semer le pressentiment qui vient de me coller au train, je monte tout de suite me changer.</p> <p>— Ce n'est pas la peine, me fait Naveed d'une voix détimbrée.</p> <p>J'ai souvent eu affaire à sa mine déconfite lorsqu' il m'amenait des collègues sur une civière, mais celle qu'il affiche ce soir les supplante toutes.</p>	<p>Strip 1 :</p> <p>Amine — <i>Je monte tout de suite me changer...</i></p> <p>Naveed — <i>Ce n'est pas la peine.</i></p>

Texte source	Réécriture & graphiation
<p>Un frisson me griffe le dos avant d'étendre sa reptation furtive jusque dans ma poitrine.</p> <p>— Le patient a succombé ? m'enquiers-je.</p> <p>Naveed lève enfin les yeux sur moi. Rarement j'en ai vu de plus malheureux.</p> <p>— Il n'y a pas de patient, Amine.</p> <p>— Dans ce cas, pourquoi m'as-tu tiré de mon lit à une heure pareille s'il n'y a personne à opérer ?</p> <p>Naveed semble ne pas savoir par où commencer. Son embarras stimule celui du docteur Ros qui se met à se trémousser de façon déplaisante. Je les dévisage tous les deux, de plus en plus agacé par le mystère qu'ils entretiennent avec une gêne grandissante.</p>	<p>Strip 2 :</p> <p>Amine — <i>Le patient a succombé ?</i></p> <p>Naveed — <i>Il n'y pas de patient.</i></p> <p>Amine — <i>Naveed...</i></p> <p>— <i>Qu'est-ce qui se passe ?</i></p> 
<p>— Va-t-on m'expliquer ce qui se passe, à la fin ? dis-je.</p> <p>Le docteur Ros se donne un coup de reins pour se détacher de la paroi contre laquelle il était adossé et regagne la réception où deux infirmières visiblement aux abois feignent de consulter l'écran de leur ordinateur.</p> <p>Naveed prend son courage à deux mains et me demande :</p> <p>— Est-ce que Sihem est à la maison ?</p> <p>Je sens mes mollets fléchir, mais je me ressaisis vite.</p> <p>— Pourquoi ?</p> <p>— Est-ce qu'elle est à la maison, Amine ?</p> <p>Son ton se veut insistant, mais son regard s'affole déjà.</p> <p>Une serre glaciale me froisse les tripes. Coincée dans mon gosier, ma pomme d'Adam m'empêche de déglutir.</p>	<p>Strip 3 :</p> <p>Amine — <i>Bon ... Vous vous décidez à parler ?</i></p> <p>Naveed — <i>Est-ce que Sihem est à la maison ?</i></p> <p>Amine — <i>Quoi ?</i></p> <p>Naveed — <i>Est-elle chez vous Amine ?</i></p> <p>— <i>Répond, s'il te plaît.</i></p> 

Texte source	Réécriture & graphiation
<p>— Elle n'est pas encore rentrée de chez sa grand-mère, fais-je. Elle est partie, il y a trois jours, à Kafr Kanna, près de Nazareth, rendre visite à sa famille... Où veux-tu en venir ? Qu'est-ce que tu es en train de me dire, là ?</p> <p>Naveed avance d'un pas. L'odeur de ses transpirations m'embrouille, exaspère le trouble en train de m'envahir. Mon ami ne sait plus s'il doit me prendre par les épaules ou garder ses mains sur lui.</p> <p>— Qu'est-ce qu'il y a, bon sang ? Tu es en train de me préparer au pire ou quoi ? L'autocar, qui transportait Sihem, a eu un problème en route ? Il s'est renversé, n'est-ce pas ? C'est ce que tu es en train de me dire.</p> <p>— Il ne s'agit pas d'autocar, Amine.</p> <p>— Alors quoi ?</p> <p>— Nous avons un cadavre sur les bras et il nous faut mettre un nom dessus, dit un homme trapu aux allures de brute en surgissant derrière moi.</p> <p>Je me retourne vivement vers Naveed.</p> <p>— Je crois qu'il s'agit de ta femme, Amine, cède-t-il, mais nous avons besoin de toi pour en être sûrs. Pages 31-33.</p>	<p>Strip 4 :</p> <p>Amine — <i>Bien sûr que non. Elle est chez sa grand-mère.</i></p> <p>— <i>Où veux-tu en venir ?</i></p> <p>— <i>Parle !</i></p> <p>Naveed — <i>Nous avons un corps sous les bras. Nous devons l'identifier.</i></p> <p>— <i>Je crois qu'il s'agit de ta femme, mais nous avons besoin de toi pour en être sûrs.</i> Page 15.</p> 

L'adaptateur est pourvu d'une liberté qui lui permet d'isoler le niveau de la trame proprement dite, mettant à l'écart le reste jugé inessentiel ou difficilement adaptable. Pour se faire, raconter une histoire en image, le scénariste suit les mêmes principes généraux de la narration qu'en littérature, en retenant l'intérêt du lecteur avec les différentes intrigues, rebondissements, une *chute* à la fin comme dans *L'attentat*. Ce doit se faire à travers l'assortiment du texte avec des icônes qui répondent généralement au message du récit original. L'article de Philippe PAOLUCCI rejoint cette hypothèse, principalement en ce qui concerne la liberté du créateur :

Le bédéiste est évidemment libre de ne pas partitionner son album, ou, s'il consent à le faire, de reprendre à son compte l'organisation livresque classique. Mais il peut également opter pour des stratégies plus complexes, difficiles à mettre en place dans

des productions écrites. En atteste la possibilité d'insérer entre les chapitres des "espaces de *pensivité*"²²⁷

En matière de volume, si le texte source est constitué de 16 parties d'inégales étendues, Loïc DAUVILLIER et Glen CHAPRON ont procédé par synthèse et *condensation*²²⁸ ; et ils en ont fait une œuvre de 4 parties. Cette pratique de diminution de volume impose au texte deux transformations à la fois : « *dont l'une fait oublier l'autre : une réduction, bien sûr, mais aussi une adaptation.* »²²⁹ De ce fait, réputé de concision, le récit graphique réduit la moelle du texte, d'une part, et l'augmente par ailleurs par des séquences détaillées via différents procédés venant du cinéma (plans, cadres et angles de vue et procédés d'enchaînement).

L'*adaptation* d'œuvres littéraires sous formes graphique s'approche alors de l'univers romanesque, mais aussi de la *bande dessinée*, telle que *L'attentat*. Ce faisant elle représente une création multimodale, en passant par un brassage harmonieux entre texte et image. L'œuvre de Loïc DAUVILLIER et Glen CHAPRON emprunte le format d'un album classique et le fond d'une dimension particulièrement délicate. Cette *adaptation*, contrairement aux deux autres premières, suit la linéarité du récit initial avec beaucoup de respect, chaque passage descriptif est parfaitement transposé avec clarté.

²²⁷ PAOLUCCI Philippe, « Jacques DÜRRENMATT, *Bande dessinée et littérature* », *Questions de communication* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 25 juillet 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/9106>

²²⁸ Ce terme est employé par Gérard GENETTE, in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, dans un sens proche du procédé de réduction utilisé par les scénaristes adaptateurs dans le domaine cinématographique « *pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit : réduction, cette fois, par condensation.* » P. 341.

²²⁹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions Seuil, Paris, 1982, p. 343.

Ce chapitre, consacré à cette relation entre l'écriture romancée et ses différentes mutations filmique, théâtrale et bédéesque, a ainsi tenté de situer la réécriture de *L'attentat* dans les divers registres médiatiques existants. Nous sommes parvenus à relever que les différents moyens scéniques et graphiques offrent, libèrent une lecture à chaque fois originale, avec une capacité de répandre de nouveaux sens. De ce fait, l'autonomie et le déploiement de chacune de ces créations dans leurs matières propres, malgré leur renvoi constant au soubassement de l'œuvre source, éloigne l'idée de l'œuvre entre deux genres, notamment d'une *hybridation* ; il s'agit en effet moins « *d'influence mutuelle mais d'échange et d'interdépendance [...] d'évolution parallèle, d'égal à égal, ou de dialogue entre les deux arts : comme on peut parler de désir de théâtre dans le roman, on peut parler de désir de cinéma dans le roman.* »²³⁰

Chaque *transposition* est en effet à l'origine de l'émergence d'une nouvelle création littéraire, même en les transfigurant, elle engendre des œuvres à part entière avec une ampleur et un rayonnement nouveaux. Comme la transposition de *L'attentat*, ou encore d'une autre œuvre, dans une autre forme ne cherche pas à les reconquérir le plus fidèlement possible afin d'avoir les meilleures adaptations. Par contre l'adaptateur doit rester à bon escient fidèle à son envie d'adapter, pas forcément au récit lui-même (détail sur lequel nous allons revenir au cours de la deuxième partie de notre travail).

De plus, la décortication du schéma narratif du *roman graphique*, de la pièce de théâtre et davantage d'un scénario de film est constituée d'étapes identiques à celle du roman : une situation initiale, un élément perturbateur, des péripéties, un élément équilibrant ou résolution et une situation finale. Eu égard aux impératifs très contraignants, aux points divergents, *L'attentat*, de par son écriture et l'intensité de son intrigue qui revêt une portée universelle, a enrichi et favorisé davantage les possibilités d'une confluence entre des genres littéraires qui paraissaient au départ difficilement convertibles.

²³⁰ PLANA Muriel, op. cit., p. 104.

Conclusion de la première partie

À ce niveau, cette tentative de réconciliation de la littérature avec la sphère médiatique, est soumise à une esthétique de la reprise, impliquant des métissages autant possibles qu'innombrables. Une partie qui ne vise pas uniquement à résumer les théories que ces mouvements ont élaborées pour penser leur champ d'étude et d'interventions littéraire et médiatique, mais à offrir un aperçu sur la pertinence de *l'intermédiarité* pour décrypter les enjeux de la *littérarité*. Il serait vain de réitérer *in extenso* ce que tous les philosophes et théoriciens en matière littéraire ont pu prononcer.

Or, ce travail se propose de réfléchir sur une forme littéraire en construction et qui suscite encore des interrogations. Pour élucider cette partie, à partir du corpus *L'Attentat* de Yasmina KHADRA et sa *transmutation* vers le cinéma, le théâtre et le roman graphique, nous avons formulé trois principaux chapitres. Dans un premier chapitre nous avons vérifié la pertinence des appellations : *transécriture*, *transmodalisation* et *transmédiarité*. Ceci nous a amené à examiner également le cadre conceptuel de la *réécriture*, puis l'origine des *modes d'énonciation*, faisant ainsi recours à la *mimésis* et la *diégésis*. Enfin, les *médias* et l'évolution numérique appliqués au texte littéraire.

Dans le deuxième chapitre, pour être lisible, nous avons fait le rapprochement entre l'*adaptation*, concept qui est à l'origine de toutes les pratiques évoquées dans le premier chapitre, ainsi que ses différentes typologies, et la *transécriture*. Puis, une synthèse sur le discours que tiennent Dominique MAINGUENEAU, comme chez Antoine COMPAGNON, Tzvetan TODOROV sur l'activité littéraire et l'incertitude de son avenir numérique, qui établit une corrélation entre la création et les diverses *re/productions* artistique et médiatique, et ce, grâce au progrès techniques en la matière. Maurice BLANCHOT fait d'ailleurs, soixante ans avant eux, le constat de la fin de la littérature, dont il est de plus en plus confus.

Dans le troisième chapitre, nous avons tenté de définir les conditions ou les caractéristiques de la *transposition* du *narratif* vers les *médias*. Les supports médiatiques et les processus techniques intervenant dans la *re/production* du roman à travers le cinéma, le théâtre et enfin le roman graphique. Ces *transmutations* étaient aussi analysées, sous l'angle spécifique de chaque médium. Comme nous avons examiné l'aspect de la *cinématographicité*, de la *théâtralité* ainsi que la *graphiation*

appliquées sur une seule œuvre, tout en mettant en évidence les similitudes et les divergences qui apparaissent dans la manière de la *transmutation*.

Il convient également de préciser à quel point les installations cinématographique, scénique et graphique, qui de nos jours utilisent le potentiel numérique, sont porteuses d'une nouvelle forme narrative qui défie aussi bien l'auteur que le lecteur. Lire un livre imprimé, n'est pas tout à fait la même chose que de lire/regarder un roman graphique, une pièce de théâtre ou un film ; dans la mesure où ces derniers sont pluriels en raison de leurs nouveaux supports qui nécessitent, pour être créés et pour être mis en scène, des univers sémantiques, verbaux, visuels et sonores. Les philosophes et critiques de l'art et de la littérature déplorent à cet effet l'affaiblissement de son aura culturelle, du moins sa réorientation vers des dispositifs autres que le livre, en renouant avec le postulat hégélien d'une fin de l'art.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la manipulation textuelle à l'ère du numérique offrent des textes qui empruntent à un genre romanesque et à de nombreuses techniques et caractéristiques médiatiques. De ce fait, le champ de la création poétique, des cultures, des médias apparaît pris entre des dynamiques complémentaires à prétention universaliste, ou encore répandant des formes culturelles planétaires. Or, cette forme d'universalisation de la littérature *post-poétique*, tout en accompagnant l'affirmation de l'esprit médiatique, semble être en expansion dans ce que DEBRAY nomme la *médiasphère*. Médias, cultures, autant de productions artistiques et littéraires par lesquelles se construisent de nouveaux genres hybrides, là où le substrat médiatique tient une place prépondérante, sont donc ici appelés, via la *transécriture*, afin de se mêler et de s'affirmer les unes à *travers* et *avec* les autres.

Ainsi, afin de montrer l'intention de modernité dans la littérature contemporaine, serons-nous amenés à examiner de près quelques traits narratologiques de l'œuvre de Yasmina KHADRA *L'attentat*, à savoir le personnage, la description et la focalisation, de façon comparatiste à travers ses *transpositions* en plusieurs médias, afin de distinguer les traits qui définissent la *port-poétique*. Bien des choses restent à analyser tels que le système de valeurs véhiculé ; la faute morale, entre responsabilité et solidarité et dilemme de l'engagement dans le conflit israélo-palestinien entre les deux hémisphères Orient et Occident. Sans omettre l'étude de la *chute*, du basculement et de la fin tragique du protagoniste.

PARTIE DEUXIÈME :
L'EFFET DE LA *TRANSÉCRITURE* SUR
LE ROMAN *L'ATTENTAT*

Afin de contextualiser les parutions des œuvres de notre corpus, nous dirons que le roman de Yasmina KHADRA et ses différentes *transécritures* se situent dans une logique d'enchevêtrement permanent, entre les phénomènes de mondialisation, de guerres économiques désignant la concurrence mercantile exacerbée entre nations, d'affrontement de civilisations, dans lequel le substrat religieux tient une place centrale. À l'exception des écarts d'ordre interne, identifiés et expliqués dans la partie précédente, les différentes *transmutations* de notre corpus représentent au même titre que le texte source une structure narrative linéaire. Néanmoins, afin de déceler ces écarts, dans cette partie, nous prendrons appui sur trois axes essentiels.

De prime abord, la narratologie qui se montrera associée à l'esthétique de la mise en scène et de l'image, de la représentation de la narration en actes, à travers des personnages incarnés par des acteurs, ou encore des profils figurés par le biais de la *graphiation*. Nous partirons d'une narratologie qui tient compte des aspects textuels, et s'interroger sur les possibilités de l'adapter sur les autres supports, à savoir le scénario filmique, le texte théâtral et le roman graphique. Cette approche narratologique, proposerait-elle une nouvelle façon d'aborder ces supports ? Soulignerait-elle une certaine interdépendance entre le roman de Yasmina KHADRA et ses différentes *transécritures* ?

Le deuxième axe, l'éthique, est une autre notion clé de notre travail ; du grec signifiant moral et provenant d'un mot se traduisant par : mœurs, habitude. C'est bien dans cette optique que notre corpus se déploie pour explorer la réalité controversée et opaque de l'existence. Cette problématique de la répercussion de la *transécriture* sur l'ensemble des œuvres traitées dans ce travail, quant à chacune des éthiques particulières présentes dans les différentes *transmutations* de *L'attentat*, est mise en évidence notamment. La philosophie de la morale et des valeurs se verra mettre alors en conjonction avec le texte littéraire et se montrera sous plusieurs notions complexes tels que l'engagement, la conscience, la victimisation, etc.

Le dernier axe se permettra de fournir des regards propres à chaque auteur/adaptateur au sujet de la *chute*. Il mettra en évidence la structuration de la *chute* dans *L'attentat* de Yasmina KHADRA, Ziad DOUEIRI, Loïc DAUVILLIER et enfin Franck BERTHIER. Ce corpus ne fait pas uniquement écho au scénario mythique de la *chute* mais aussi à celui d'une *chute* psychologique étant déterminée par une sorte de fatalité abyssale due au choc émotionnel, à celui de l'apocalypse à travers laquelle est représenté le mal dans le monde.

C'est de ces trois chapitres que nous rendrons compte de cette insertion de la *transécriture* dans, ou à travers, la littérature. Il sera toutefois question de montrer à travers une étude comparative comment *L'attentat* se déploie via les autres supports médiatiques. La *réécriture* de *L'attentat* nous mènera à comprendre comment cette œuvre initiale enveloppe en son sein une multitude de codes éthiques et interpelle les interprétations de divers horizons pertinents. Or, l'entrelacement d'un grand nombre d'éléments distincts et de genres qui se superposent et se transforment deviendrait-il un espace d'hybridité, voire une essence *post-poétique* ?

CHAPITRE PREMIER :
ÉTUDE NARRATOLOGIQUE
(PERSONNAGE, PERSPECTIVE NARRATIVE
ET DESCRIPTION)

L'ouvrage romanesque de Yasmina KHADRA *L'attentat* tient à la catégorie des romans consacrés au dialogue opposant l'Orient et l'Occident, une représentation de la société actuelle. Et les œuvres ; filmique, théâtrale et bédéique, fondées sur ce dernier ouvrent des catégories artistiques et médiatiques spécifiques. Malgré les écarts significatifs cités *supra*, les trois *adaptations* représentent, au même titre que le texte d'origine, une brillante description de la *chute*, comme les auteurs/adaptateurs de cette compilation se sont brillamment assigné la tâche de sensibiliser le lecteur/spectateur sur les sujets universels de l'identité, de la guerre juste, du rôle de la femme dans la société actuelle, du point de vue éthique et axiologique.

Le présent chapitre sera principalement axé sur les notions de narration de l'œuvre source, à savoir le *personnage*, le cadre de la *description* ainsi que la *focalisation*, et leur *transposition* dans des formats cinématographique, scénique et graphique, tout en expliquant les conversions qui sont survenues lors de leur *adaptation*, en s'appuyant sur les ouvrages théoriques de Gérard GENETTE, Jean-Marie CLERC, Jacques AUMONT et Michel MARIE en matière de cinéma, également Michel PRUNER pour ce qui est des études théâtrales.

La *transécriture* d'un texte littérature implique des choix techniques qui engendrent un résultat particulier quant à la représentation scénique de l'histoire. C'est ainsi que l'*adaptation* de l'œuvre de Yasmina KHADRA *L'attentat* en texte cinématographique construit des scènes interprétées par une matière scénique et sonore, sans omettre le décor et les costumes, via des images, des couleurs, mais ces différentes reformulations délaissent bien d'autres éléments, notamment la consistance de la matière verbale traitée préalablement dans la première partie. Quant à la question soulevée dans le présent chapitre, ayant trait à la science du récit, est la suivante : la narratologie, serait-elle commodément applicable sur l'ensemble de notre corpus ?

I - Les différentes représentations du personnage Amine Jaafari

I.1 Le personnage romanesque

Le roman de Yasmina KHADRA *L'attentat* est bâti sur un dispositif narratif extrêmement complexe, et afin de connaître le degré de précision de la *diégèse* et l'exactitude des informations véhiculées dans le récit sollicitent fortement la fonction

du narrateur, et, ou des personnages. Le narrateur est incarné dans ce roman par *Amine JAAFARI*, un narrateur homodiégétique - un narrateur personnage et acteur dans l'histoire qu'il raconte – dont la femme est une kamikaze, « *Il s'agit d'une femme au-dessus de tout soupçon, qui cachait tellement bien son jeu* » (P.93). Et de tout l'ensemble des personnages du roman, nous choisissons ces deux derniers autour desquels gravite la narration.

Tous deux ayant une identité mise en évidence par un nom, une situation sociale, un passé, une origine et éventuellement des convictions religieuses, et en les situant dans un cadre spatio-temporel bien déterminé. Sans omettre l'aspect psychologique, intellectuel et idéologique perpétué à travers les aspirations d'*Amine JAAFARI*, ses aversions, attitudes, pulsions, connaissances, valeurs et moralité.

Le narrateur *Amine JAAFARI*, un médecin d'origine arabe naturalisé israélien qui quitte son pays d'origine pour s'installer à Tel-Aviv avec sa femme, *Sihem JAAFARI*, qu'il aime sincèrement. Aux convictions humanistes, il exerce son métier avec passion, jusqu'au jour où son destin bascule et tout s'anéantit, principalement quand on dévoile à *Amine* que *Sihem* est la kamikaze, qui a dissimulé la bombe sous des habits de grossesse. À cet effet, le protagoniste se trouve confronté au racisme, à des incertitudes, à un conflit qui le dépasse. Toutes ces circonstances l'entraînent à chercher les raisons qui ont poussé sa femme à commettre ce geste aussi désespéré. À travers une quête, à laquelle il ne survit pas et le mène vers son destin tragique, le récit est savamment construit sur l'art du rebondissement, de la surprise et de la chute.

L'auteur laisse subsister le mystère quant au personnage féminin *Sihem JAAFARI*, qui a secrètement intégré les rangs d'un mouvement de résistance Djihadiste et a agi sans que l'on dévoile aux lecteurs ses raisons. Il ne l'éclaire pas de l'intérieur et la présente sans procédés physiques ou moraux. L'unique portrait nous est véhiculé par le narrateur qu'elle est « *Orpheline de mère à dix-huit ans, morte d'un cancer, et de père, disparu dans un accident de la route quelques années plus tard.* » (P. 27) Ce qui provoque tout au long de la trame narrative l'intérêt de l'inattendu. Autrement, ce personnage qui n'a pas un caractère, une essence, mais se

fait, ou a un devenir²³¹ ; en choisissant la mort, en se sacrifiant à une cause particulière.

Après avoir identifié la personne à l'origine de cet attentat, le récit bifurque sur cet intérêt qu'on hésite à qualifier, dont le narrateur *Amine JAAFARI* ne sait s'il doit s'en méfier ou y consentir, s'en féliciter ou en avoir honte. Ainsi, ne cesse-t-il de remettre en cause ce fait :

Comment, [...] un être ordinaire, sain de corps et d'esprit, décide-t-il, au détour d'un fantôme ou d'une hallucination, de se croire investi d'une mission divine, de renoncer à ses rêves et à ses ambitions pour s'infliger une mort atroce au beau milieu de ce que la barbarie a de pire ? (P. 95)

Et ce questionnement est largement partagé entre les personnages des deux communautés, arabe et juive, quand ils se croisent, s'ils n'ont que cette histoire à ressasser et réévaluer la conduite de *Sihem* afin de voir si l'on a quelque chose à lui reprocher ou non, tout en essayant de s'abstenir devant la mine attristée de leur ami.

D'un point de vue terminologique, cette catégorie de personnage est notamment plus susceptible d'être rapproché, selon la poétique sémiologique établie par Philippe HAMON, au *personnage-anaphore* ; qui a pour fonction d'assurer la cohérence et l'organisation du récit grâce à son jeu d'appels ou de rappels et qui interprète les événements narratifs et les indices. Dans la théorie de RASTER, ce type de personnage, nommé un *agoniste*, « est un acteur de niveau hiérarchiquement supérieur qui subsume, englobe au moins deux acteurs ayant des rôles identiques ou similaires. »²³²

De ce fait, ce couple incarne deux façons radicalement opposées d'appréhender le conflit qui oppose palestiniens et israéliens, il n'est pas dévoué à une cause commune, ni porteur d'une ambition collective partagée. Le suicide de *Sihem* incarne l'aboutissement d'un plan stratégique élaboré qui est aux antipodes même des conceptions et des valeurs que son mari entend promouvoir. Les rapports qu'ils ont entre eux témoignent néanmoins d'un système contraste et incompréhensible qui

²³¹ Les romanciers américains de l'entre-deux-guerres tels Hemingway et Steinbeck et les partisans du Nouveau Roman poussent cette attitude à l'extrême, et réduisent même parfois le personnage à un regard (cf. *La Jalousie*), *Une voix* (Ex Beckett). In BÉNAC Henri, *Guide des idées littéraires*, 1988.

²³² HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, Québec, 2017, p. 166.

brouille le lecteur ainsi que la plupart des personnages à lever cette incompréhension à cause d'un manque de connaissances.

Le récit qu'il nous livre est en fait le récit de son vécu après la mort intentionnelle de sa femme, tout en ignorant s'il le tient à l'oral, ou à l'écrit. Un récit des impressions que l'attentat lui a laissé, des sentiments que cette affaire lui laisse encore. Par moments, il raconte sur plusieurs pages d'affilée sa propre vision des faits. En alternance avec ses propres propos s'ajoute une multiplicité de voix prenant en charge la narration, qui ajoute un élément de complexité lié à la variété des repères temporels (avant et durant la mort du narrateur : le récit s'ouvre sur le moment de la fin – et il est clôturé par ce même fait). Il s'agit en effet d'une *épanadiplose narrative*, où l'auteur reprend la scène initiale à la fin de l'œuvre et suggère ainsi une fermeture du récit sur lui-même. Yasmina KHADRA opte donc pour une fin ouverte qui annonce le début d'un autre conflit, un autre attentat.

I.2 Le personnage filmique

De prime abord, l'*adaptation* de *L'attentat* au cinéma par Ziad DOUEIRI fait face à un nombre de défis d'ordre pratique, parce que le texte source ne décrit pas le physique des personnages, de plus leur caractère est présenté comme complexe, voire ambigu au cours de l'histoire. Cependant, la distribution des rôles dans ce film n'est pas du tout une tâche aisée. Il s'agit à cet effet d'attribuer les rôles respectivement aux personnes qui ont le profil adéquat pour les interpréter, et qui répondent principalement aux critères de sélection du réalisateur. Ce film évite donc des acteurs au physique fortement connoté, et leur préfère des acteurs d'apparence plus neutre ou plus polyvalente.

Avant de passer à l'étude du personnage principal, il convient d'établir d'emblée les données concernant la distribution des rôles dans ce film, qui se répartit comme suit (avec la modification des prénoms de quelques personnages) :

Tableau 2 : Comparaison entre les personnages du roman et du film

Personnages du roman	Personnages du film	Acteurs
Sihem JAAFARI	Sihem JAAFARI	Reymonde AMSELLEM
Amine JAAFARI	Amine JAAFARI	Ali SULIMAN
Kim YEHUDA (la collègue de d'Amine)	Kim YEHUDA (la collègue de d'Amine)	Evgenia DODINA

Naveed RÖNNEN (l'ami d'Amine)	Raveed	Dvir BENEDEK
Le capitaine Moshé	Le capitaine Moshé	Uri GAVRIEL
Docteur Ilan ROSS	Docteur Ilan ROSS	Vladimir FRIEDMAN
Ezra BENHAÏM (directeur de l'hôpital)	Ezra BENHAÏM (directeur de l'hôpital)	Ezra DAGAN
Leila (la sœur de lait d'Amine)	Leila (la sœur de lait d'Amine)	Nisrin SIKSIK
Adel (le neveu d'Amine)	Adel (le neveu d'Amine)	Karim SALEH
Yasser	Yasser	Basem LULU
Cheikh Marwan	Cheikh Marwan	Hussein Yassin MAHAJNE

Contrairement au roman, le film ne se concentre pas uniquement sur le personnage principal *Amine JAAFARI*, même si DOUEIRI transpose l'évolution morale de ce dernier, incarné par l'acteur palestinien de nationalité israélienne Ali SULIMAN. Il le met en parallèle avec celui du personnage féminin *Sihem*. Cependant, Comment se manifeste le narrateur dans le récit filmique, et quelle relation l'unit avec les divers personnages évidents ?

À ce niveau, nous ne disposons pas d'une méthode générale pour l'analyse des films en termes de voix narratives. Nous nous référons aux études proposées par la narratologie littéraire, en se concentrant délibérément sur le mécanisme de narration *homodiégétique*, identique au niveau diégétique de l'œuvre source. Autrement dit, le personnage *Amine JAAFARI* dans le film a les fonctions du narrateur *homodiégétique* (un simple témoin de l'histoire qu'il raconte), mais très loin d'être *autodiégétique* (quand le narrateur est en même temps protagoniste de l'histoire qu'il raconte), parce qu'il fait partie intégrante du monde fictif qu'il décrit, mais ne constitue pas pour autant le rôle du personnage principal.

Il est vrai que la fiction dans le récit filmique n'est pas assurée uniquement par le personnage *Amine*, mais également par et sa femme *Sihem* qui hante son cœur et son esprit. Parce qu'elle ne disparaît pas définitivement même après l'événement suicidaire, un héros (une héroïne) ne meurt pas au cinéma à la dixième minute,

l'assurance de sa présence tisse ainsi le fil ininterrompu de la diégèse. Les deux représentent présentement l'effigie d'une même pièce. C'est en effet eux qui, de façon implicite mais efficace, mettent en rapport, pendant toute la durée du film, des fragments, des causes de l'attentat et donnent de la signification à la fiction.



Figure 5

Sur la face primaire de la jaquette se tient la kamikaze seule, aux yeux cachés par un ruban rouge sur lequel est porté le titre du film, et le cadrage est assez serré, mettant parfaitement au centre du visuel la bombe dissimulée sous ses habits de grossesse, dans un décor aussi glaçant qu'exacerbé.



Figure 6

La face secondaire assemble les deux personnages, *Amine JAAFARI* et *Sihem*, pris dans un plan américain. Pris probablement le matin à l'extérieur, à droite *Amine JAAFARI* et à gauche nous devinons l'allure de l'actrice *Reymonde AMSELLEM* incarnant *Sihem*.

Toutefois, dans l'étude de l'enchaînement séquentiel, c'est par le personnage féminin *Sihem* la kamikaze que commence la lecture du film avec la mise en place du dispositif technique de la « voix intérieure », énoncée par la voix de *Sihem* alternée par celle de son mari. L'usage de ce dispositif par le réalisateur n'est néanmoins pas sans aucun intérêt, car sa signification est en relation directe avec la diégèse. De plus, ce qui compte ce n'est pas la manifestation de ses actes et déplacements sur la scène, mais plutôt ses pensées qui sont presque inaccessible dans le texte. À vrai dire, ce monologue intérieur facilite à l'adaptateur/réalisateur l'expression des pensées des personnages, et Ziad DOUEIRI l'utilise au moment de la première séquence lorsque *Sihem* fait ses adieux à *Amine* le jour de son départ.

I.3 Le personnage théâtral

Le processus de mutation de *L'attentat* en pièce de théâtre se trouve confronté également à de nombreux défis. Le premier réside dans le fait que la logique interne du champ théâtral se caractérise par l'absence du narrateur, notamment ses commentaires, de la trame narrative et des descriptions. Ainsi, la difficulté du texte théâtral sur le texte narratif pose-elle le problème de savoir qui prend en charge la narration, du moins implicitement au problème de focalisation.

À la différence des deux premières œuvres, le scénariste Franck BERTHIER au lieu de concentrer l'intrigue de la pièce sur l'enquête menée par *Amine* et sa quête absolue de la vérité afin de comprendre ce qui est arrivé à sa femme, la mise en scène met réellement l'accent sur son intérêt et sa relation avec son amie *Kim YEHUDA*, incarnée par la comédienne Magalie GENOUD, un personnage au rôle secondaire qui, au fil de la trame narrative, prend le dessus. Il lui procure en l'occurrence une place aussi importante que celle du personnage principal *Amine JAAFARI*. L'attentat-suicide et son auteure, *Sihem JAAFARI* ne constitue présentement qu'une toile de fond. Car, il existe dans le texte théâtral cent vingt-cinq occurrences qui témoignent de la prédominance de *Kim* tant au niveau de la discursivité que celui du jeu scénique, en comparaison avec *Sihem* qui ne présente que cinquante-cinq occurrences.

La caractérisation d'un personnage d'une pièce de théâtre, comme celle d'un roman, se constitue sur pareil système organisé de concordances et d'oppositions. Tel est le cas de chaque constellation de personnages théâtraux qui « *s'inscrivent à l'intérieur d'un microcosme structuré dont ils sont interdépendants. [...] Les ressemblances et les oppositions existant entre eux mettent en évidence l'organisation de constellations, pour reprendre le terme de R. Monod, qui suggère la place de chacun à l'intérieur de la pièce.* »²³³

Nous constatons notamment ces défis lorsque nous comparons le texte de BERTHIER avec celui de KHADRA ; prenant un dialogue dans *L'attentat* la pièce de théâtre où Bruno PUTZULU incarnant *Amine JAAFARI* joue nombre de fois en *aparté*. Une forme pareille est relativement simple comme toute autre situation narrative, reposant sur un dispositif élémentaire lui permettant de se réapproprier la notoriété du narrateur. Ces répliques prononcées par ce personnage représentent l'un

²³³ PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre 2ème édition*, Éditions Armand Colin, Paris, 2010, p. 78.

des caractères essentiels de l'art de la scène, telles que nous les observons dans le texte théâtral :

AMINE, *aparté*, se tourne vers elle qui ne l'entend pas.

Tu penses vraiment que Sihem aurait pu se faire exploser au milieu d'un restaurant rempli de gamins ?...

Impossible de lui demander cela. Je voudrais qu'elle se taise... Je ne supporte plus sa pitié.

KIM

Je sors faire des courses. (Elle sort.)

AMINE, à Kim.

Prends des cigarettes ! Et éteins la lumière ! (Aparté.) Un mur de silence entre nous. Quand elle vient voir si je dors, je ferme les yeux. J'ai fait enterrer Sihem à Tel-Aviv. Je n'ai rien dit à Kim. Il n'y avait que moi, le fossoyeur et l'imam. Ils ont empoché mes billets sans un mot, puis ils ont disparu. Lorsque le fossoyeur a jeté la dernière pelletée de terre, je me suis senti soulagé. (P.12)

Au-delà de la tragédie d'*Amine*, la pièce de théâtre dresse un état des lieux qui devra éclairer davantage la question politique israélo-palestinienne. Et ce à travers le discours des personnages féminins *Kim* et *Leila*. *Kim*, ce personnage féminin, c'est au niveau de la pièce qui est le plus manifeste. Elle partage avec le protagoniste une réelle complicité, voire une certaine tendresse, et veille sur lui lors de ses déplacements pour mener son enquête. Elle joue un rôle de protectrice et le sauve plus d'une fois. De conviction juive, elle témoigne d'une amitié et d'un dialogue possible entre les deux communautés, et ne sombre jamais dans le racisme, contrairement à d'autres personnages. Or, le discours de *Leila*, la sœur de lait d'*Amine*, entend promouvoir et soutenir la voix de la Palestine.

De plus les deux captures ci-dessus font ressortir ces deux figures féminines *Kim* et *Leila* sous deux décors manifestement distincts, représentant de la sorte les deux univers d'*Amine*, où le spectateur est alternativement balancé entre des thèmes récurrents sous forme de dyades : modernité et tradition, civilisation et nomadisme, vie et mort, exil et retour, identité et bâtardise, opposition et harmonie, conflit et réconciliation, Orient et Occident. Des thèmes universels qui dépassent de loin le seul problème de la quête de la vérité mais qui tendent plutôt vers la difficulté à reconnaître l'Autre.



Figure 1 : *Amine* en présence de *Kim*



Figure 2 : *Amine* en présence de *Leila*

Cette analyse des images de *L'attentat* dont nous n'avons résumé que la première partie est pleinement une analyse des paramètres constitutifs de l'image de ce spectacle, et qui ne s'inscrit pas dans le cadre du texte théâtral écrit, mais ajoute, voire offre une extension significative au texte d'origine.

I.4 Le personnage du roman graphique

En comparaison avec les *adaptations* antérieures, nous considérons que la *transposition* de *L'attentat* en *roman graphique* s'est tout de même bien imprégné du roman d'origine, et son scénariste Loïc DAUVILLIER en partenariat avec l'illustrateur Glen CHAPRON s'en sont approchés le plus possible, comme l'assure DAUVILLIER, lors d'une interview :

Il y avait dans le roman *L'attentat*, tous les éléments pour me séduire. C'est un livre où l'humain est au cœur du récit. J'ai énormément apprécié la manière dont Yasmina KHADRA aborde le conflit palestino-israélien. Il dresse un constat et invite le lecteur à s'interroger sur la situation. Il n'apporte pas de réponses, il provoque des questions. Je me reconnais dans cette démarche. ²³⁴

Le personnage principal de cet album est sans doute *Amine JAAFARI*, car son portrait occupe la majeure partie des planches. Or, pour ce qui est de sa mise en œuvre, CHAPRON a fait appel à une variété de type de caractères : *Amine JAAFARI* d'une stature similaire à celle du personnage filmique, d'expressions sérieuses. En transposant ce récit dans des répliques courtes sur l'attraction qu'exerce l'incompréhension de l'attentat-suicide, leur dialogue manifestement concis est limité au nécessaire. Quant aux personnages secondaires, ils sont en même temps psychologiquement et physiquement crédibles grâce à l'harmonie créée entre leur

²³⁴ À la question « *Qu'est-ce qui vous a motivé à adopter l'œuvre de Yasmina Khadra ?* », Loïc DAUVILLIER répond au chroniqueur Didier Pasamonik de la revue *ActuaBD*, disponible en ligne sur le site : <https://www.actuabd.com/Loic-Dauvillier-L-Attentat-II-y>

attitude expressive et leur façon d'agir via un graphisme immergé de couleurs chaudes afin d'accentuer davantage l'intensité dramatique du récit.

Dès lors, pour se faire, c'est en effet l'image qui est au service de la narration. La mise en place de cette œuvre littéraire à travers ce médium requière en effet des techniques faisant appel au graphisme comme moyen de narration. L'imbrication du décor environnant et des couleurs chaudes, comme l'illustre le plan suivant, représentent le protagoniste vu de près, de loin, ou encore en mouvement, ayant essentiellement une valeur psychologique et expressive attrayante. Ainsi, les deux collaborateurs, avec une synthèse d'image à dominance rapprochées, ont-ils réussi à condenser la masse textuelle et à mettre en relief les sentiments d'*Amine JAAFARI* en faisant moduler l'intensité tragique de chaque scène.



Figure 7 : Ces plans rapprochés nous montrent le protagoniste en pleine action.

À partir de ce *roman graphique* nous apercevons que Loïc DAUVILLIER et Glen CHAPRON ont déjà pris parti pour un graphisme réduit correspondant particulièrement à l'esprit du personnage principal *Amine JAAFARI*, sa propre personnalité, son attitude physique effacée, insouciant même, lors de sa quête étant sans cesse en mouvement, permettant de la sorte son évolution dans la narration par l'enchaînement successif des images. De ce qui précède, il ressort que les plans dans *L'attentat* cadrent les personnages, notamment *Amine JAAFARI*, dans des plans principalement rapprochés, si ce n'est pour renforcer le décor. Cet album ne contient pas forcément une grande variété de plans, aussi leur disposition est invariable quelques fois, correspondant à l'esprit et le contenu du récit.

II - La perspective narrative

Dans l'étude du texte narratif, outre les questions de *voix*, il convient de considérer également les questions de *mode* qui concernent les procédés de régulations de l'information narrative, ce que GENETTE appelle la *focalisation*.

Autrement dit, la notion de *mode* fonctionne selon Oswald DUCROT sous deux aspects :

Le premier concerne la qualité d'information transmise et est lié à la distinction traditionnelle entre *diégésis* (récit pur) et *mimésis* (représentation scénique, et notamment représentation de paroles) ; le deuxième concerne ce qu'on appelle couramment *le point de vue*, c'est-à-dire la perspective à partir de laquelle les événements narrés sont perçus.²³⁵

Une distinction s'impose entre l'organisateur du récit et le point de vue adopté par le narrateur, parce qu'il n'est pas nécessairement celui qui perçoit. C'est en effet à travers cette *perspective* narrative (qui perçoit dans le récit) que nous abordons notre corpus. L'usage de la *focalisation*, ou du *point de vue* adopté par le narrateur dans un récit varie selon les théoriciens, et parmi les multiples modèles proposés²³⁶, nous nous référons à celui de Gérard GENETTE. Le tableau suivant présente les distinctions proposées quant à la perspective narrative dans un récit, étudié par de nombreux critiques :

Tableau 3 : Différentes distinctions de champs de vision dans un récit²³⁷

G. GENETTE	T. TODOROV	Critique anglo-saxonne	J. POUILLON
Récit non focalisé ou à focalisation zéro	Narrateur > Personnage	Le récit à narrateur omniscient	Vision « par derrière »
Focalisation interne (fixe, variable ou multiple)	Narrateur = Personnage	Le récit à « point de vue »	Vision « avec » (récit « à champ restreint » Blin)
Focalisation	Narrateur <	Le récit objectif	Vision « du dehors »

²³⁵ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions Seuil, Paris, 1995, p. 716.

²³⁶ Parmi les modèles d'analyse les plus influents concernant la science du récit, il existe les travaux de N. Friedman « Point of view in fiction. The development of a critical concept » (1955), Stanzel *Théorie des Erzählens* (1978), Gérard Genette *Figures III* (1972), *Nouveau discours du récit* (1983), *Fiction et dicton* (1991), M. Bal *Narratologie* (1977), Derrid Cohn « Signposts of fictionality : a narratological perspective » (1990).

²³⁷ ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Éditions OPU, Alger, 2005, p. 198.

externe	Personnage		»
---------	------------	--	---

En réponse à la question soulevée dans cette partie de notre travail : comment peut-on déterminer « *qui perçoit* » dans le récit de *L'attentat* et à travers ses multiples *adaptations* ? Nous reprenons pour plus de clarté la perspective narratologique la plus récente proposée par Gérard GENETTE.

II.1 La restriction de la voix narrative

Un récit à la première personne, *L'attentat* transmet manifestement l'information au lecteur via le narrateur *Amine JAAFARI*, qui se positionne cependant, quant à l'acte narratif, à un palier appelé niveau *intradiegetique*. Or, celui qui raconte n'est pas nécessairement celui qui perçoit, et afin de le déceler il convient de distinguer d'une part le regard porté sur l'objet du récit, ou encore nommé le *focalisé* ; l'attentat-suicide et son auteure *Sihem JAAFARI*, par ailleurs, le(s) *personnage(s) focalisant(s)*.

Le récit nous semble à première vue en *focalisation* interne ; une technique narrative qui détermine un récit dans lequel le narrateur adopte le point de vue des personnages. De fait, le protagoniste ne constitue nullement l'unique personnage détenteur de champ de vision dans le récit. En essayant de comprendre le geste de *Sihem*, *Amine JAAFARI* entreprend une enquête à travers laquelle il se réfère d'une grande part aux points de vue des autres personnages, à de multiple *focalisateurs*. Incontestablement, tout ce qui lui est parvenu comme information sur les événements, voire sur la vie de sa femme, est dévoilé à travers leur discours rapporté, sous forme dialoguée. Ce précepte de la logique narrative mérite bien d'être illustré :

[...] — Le capitaine Moshé : le chauffeur de l'autocar a formellement identifié votre épouse, docteur. Il l'a tout de suite reconnue sur la photo. Il a dit qu'effectivement elle était montée à bord de son bus en partance pour Nazareth, le mercredi à 8 h 15. Mais qu'au sortir de Tel-Aviv, à moins de vingt kilomètres de la gare routière, elle avait demandé à descendre, prétextant une urgence. [...] (P.50)

—Leila [...] J'ai appris la nouvelle de l'attentat dans la voiture qui me ramenait à la maison. (P.115)

— Yasser [...] Ce n'est qu'après avoir trouvé sa photo sur le journal qu'on a compris.

— Cheick Marwan personnellement, je n'ai pas connu ta femme. Elle n'agissait pas sous notre bannière, mais nous avons apprécié son geste. [...] Ce qu'elle nous a offert, par son sacrifice, nous reconforte et nous instruit. (P.156-157)

— Adel [...] Je ne voulais pas qu'elle aille se faire exploser, mais elle était déterminée. Elle a dit qu'elle était palestinienne à part entière et qu'elle ne voyait pas pourquoi elle laisserait d'autres faire ce qu'elle devait faire. Je te jure qu'elle ne voulait rien entendre. Nous lui avons dit qu'elle nous était plus utile vivante que morte. Elle nous aidait beau coup à Tel-Aviv. Nos principales réunions, nous les tenions dans ta maison. [...] Sihem mettait son compte bancaire à notre disposition ; nous y versions l'argent de la Cause. Elle était la cheville ouvrière de notre section à Tel-Aviv ... (P.214-215)

D'autre part, dans le récit, à travers un autre procédé narratif, *Amine* dans un discours indirect libre, qui fonctionne de pair avec la perception interne dans ce cas de figure, dévoile comment la nouvelle est parvenue à *Jamil*, son cousin habitant Ramallah, « Il *sait* pour Sihem. Yasser lui a raconté [...] » (P.200) C'est précisément par recours à cette double orientation qui en fait une technique narrative favorisée par le récit *intradiégétique* à focalisation interne, tout en étant à la fois variable où l'on passe d'*Amine* au capitaine *Moshé*, de *Yasser* à *Jamil*, de *Kim* à *Naveed*, pour revenir à *Amine*, et multiple parce que le même événement est raconté moult fois selon les champs de vision de personnages différents.

Nonobstant cette constatation, la *perception* adoptée dans *L'attentat* admet notamment des vacillations dans la narration. Une focalisation d'abord interne, puisqu'elle ne dépend plus d'un seul personnage mais de tous les autres en vertu desquels les événements sont perçus diversement. En revanche, d'autres passages du récit, quoique moindre, montrent que le narrateur en sait plus que tous les autres personnages focalisants, concentré sur son propre discours, il use quelques fois de son privilège de narrateur *omniscient*, il perçoit leurs sentiments, comme il est capable de percevoir leurs gestes.

Kim **avait sûrement** une idée derrière la tête [...]. Maintenant, **elle semble** l'avoir perdu de vue. (P.107) **Je sais** qu'il a dit ça pour me ménager [...]. (P.121)

Naveed **semble** ne pas savoir par où commencer. Son embarras stimule celui du docteur Ros qui se met à se trémousser de façon déplaisante. (P.32)

Dans cette œuvre morcelée, KHADRA multiplie les personnages dont il raconte une expérience ou un épisode de la vie entre deux camps. Pour témoigner, il a eu

recourt aussi aux ressources de la fiction. La construction du récit est centrée sur l'instant, sur l'événement raconté, tout se passe comme si l'attentat-suicide avait contaminé toute la communauté du récit.

L'intégration du protagoniste *Amine JAAFARI* dans le récit comme étant un narrateur *homodiégétique*, usant d'une narration simultanée et d'une perspective narrative majoritairement à *focalisation interne*, et dont les propos sont principalement rapportés, rarement transposés, tend justement vers l'incrédibilité de l'histoire. Car, les passages ci-dessus, où les opinions sont fortement diffuses, enferment les personnages dans une sorte d'huis-clos, à travers le jeu de la *perception interne*. Le choix de ce type de focalisation permet au narrateur de rapporter tout ce que les personnages perçoivent, mais ce sont des points de vue qui s'accompagnent de ce que GENETTE nomme « *la dissimulation délibérée d'informations pertinentes* »²³⁸, fondamentale au lecteur afin de pouvoir interpréter le récit, ou de manière à verser totalement son jugement moral. L'utilisation de ces procédés narratologiques contribue en effet à y mêler le lecteur, ainsi faire de lui une partie intégrante dans l'histoire, voire à en témoigner.

II.2 L'ocularisation dans L'attentat de DOUEIRI

Pour rendre compte de la complexité des relations relevant du savoir perceptif du narrateur et des personnages dans un récit filmique, les narratologues du cinéma²³⁹ ont adopté la terminologie genettienne en ajoutant à la notion de *focalisation* celle d'*ocularisation*²⁴⁰. Un précepte qui « *met en jeu ce que voit la caméra en rapportant à ce que peut voire (ou non) un personnage (c'est une façon de décrire plus abstraitement la "subjectivation" des cadrages, le fait qu'ils répondent au point de vue occupé par un personnage, [...].* »²⁴¹ Car, au cinéma, le point de vue est nettement plus complexe dans la mesure où il mobilise à la fois plusieurs niveaux narratifs : l'image, la parole, le montage. Ils ont, la plupart du temps, une fonction

²³⁸ VAN MONTFRANS Manet, *George Perec. La contrainte du réel*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1999, p. 93.

²³⁹ Christian METZ, André GAUDREULT, André GARDIE, Garcia Alain, Jacques AUMONT, Michel MARIE, et François JOST entre autres.

²⁴⁰ Ce néologisme a été proposé par François JOST en 1987, qui se complète de la notion parallèle d'*auricularisation* ; combinant l'écoute et l'audition des personnages.

²⁴¹ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 2004, p. 145.

narrative, et leur changement correspond à un changement d'angle de vue pour guider de spectateur.

Analyser *L'attentat* en termes d'*ocularisation*, ou, ce qui revient de même, de regards, consiste en un relevé systématique de points de vue de l'instante narrative et ceux des divers personnages. Or, l'un comme l'autre présente, bien entendu, des obstacles : la voix intérieure d'un personnage est nettement moins définie dans un film que dans un roman, dans la mesure où il montre plus aisément des actions qu'une intériorité. Dans cette perspective, la *transécriture* de *L'attentat* en film affecte-t-elle réellement l'angle de vue et le savoir des personnages du texte source ?

Premier écart auquel nous faisons face, est celui de l'absence du narrateur dans le film, et ce à travers le *monologue autonome*²⁴² qui recouvre une majeure partie de la narration du roman, se trouve en l'occurrence complètement absent dans le film. Or, le cinéma dispose de différents moyens qui assurent la narration et peuvent par conséquent remplacer le narrateur, à savoir la disposition de la caméra et son mouvement, du cadrage, des plans, et des divers axes de prise de vue. À cette fin, en guise d'exemple, nous examinons les fragments les plus pertinents, à travers la caméra qui participe dans l'instauration de la vision et du savoir des personnages, exécutés par les angles de prises de vues énumérés comme suit : angle *normal*, nommé *neutre* également, *plongée*, *contre plongée*, plan *oblique*, et finalement *champ* et *contre-champ*. Et les illustrations ci-dessous les représentent respectivement dans un cadrage qui varie entre *plan taille*, *plan rapproché* (ou poitrine) ou encore *gros plan*, associant notamment les axes *champ* et *contre-champ*²⁴³ :



²⁴² DELCROIX Maurice & HALLYN Fernand (dir.), *Introduction aux textes littéraires*, Éditions Boeck, Paris, 1995, p. 181.

²⁴³ La technique la plus utilisée pour filmer les dialogues, définie comme une « *Alternance de deux champs diamétralement opposés. [...] généralement utilisée dans un dialogue lorsque la caméra prend la place de l'interprète qui ne parle pas.* » In *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie* Éditions Fides, Québec, 2007.

Angle neutre I : est un angle de prise de vue utilisant la règle 180°²⁴⁴, rendant approximativement à l'écran la vision de l'œil humain.



Angle neutre II : la prise de vue de cet angle privilégiée en montage pour les dialogues, suppose une alternance entre *champ* et *contre-champs*, mettant en amorce dans un premier plan *Amine* en présence de sa sœur de lait *Leila*. Le choix de cet angle, dit de 90°, n'est pas considéré uniquement comme un choix esthétique, mais également sémiotique parce qu'il rapproche les personnages et crée une certaine intimité entre eux.



Plongée : une prise de vue effectuée avec l'axe de la caméra incliné vers le bas, aux effets amoindrissant et écrasant, tend indubitablement vers le sentiment d'infériorité et de domination. Pour une plongée, la caméra surplombe *Amine JAAFARI*, lui donnant ainsi une impression de vulnérabilité, lors de l'enterrement de sa femme.



²⁴⁴ Une loi établie dans les années 1920 dont la conception classique n'est pas toujours respectée formellement. « Règle qui commande de filmer deux personnes qui se font face en contrechamp en ne dépassant pas la ligne imaginaire qui les réunit [...]. On filmera donc chacun des personnages du même côté de la ligne, pour que leur regard donne l'impression de se croiser. [...] » In *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie* Éditions Fides, Québec, 2007.

Contre plongée : une prise de vue effectuée avec l'axe de la caméra dirigé vers le haut. Par le contre plongée, on obtient des personnages grands et plus imposants. Elle donne un air de supériorité, *Amine JAAFARI* est grandi par l'image aussi bien physiquement que psychologiquement. Employée dans les plans ci-dessus, cette technique accentue le côté imposant d'*Amine* lors d'une première confrontation avec un patient juif, la seconde devant la mosquée.



Angle ou plan oblique : angle de prise de vue qui n'est pas droit, qui est à la verticale. Il correspond à une image en diagonale, à un plan asymétrique dans lequel le sujet n'est pas filmé de face. Par son utilisation, le réalisateur donne une image d'*Amine*, lors de son arrestation, de déséquilibre et crée un sentiment de malaise, de fragilité, voire d'instabilité.

Le voir dans *L'attentat* est éminemment variable au sein même de chaque séquence. Le choix de chaque angle de vue et les mouvements de caméras sont aussi chargés de signification comme nous venons de le souligner. Ils contribuent dans une large mesure à assurer non seulement l'*ocularisation*, mais aussi la construction narrative. Outre les dialogues, les vives altercations entre le protagoniste et l'ensemble des personnages, la question de l'angle de prise de vue utilisée par le réalisateur de *L'attentat* opte pour des données visuelles neutres sans aucune *subjectivité*, doublées d'un discours chargées d'échos qui oscillent entre eux à propos de l'événement suicide.

En faire le critère de l'*ocularisation* du récit amènerait à conclure à un régime de focalisation remarquablement interne, car l'angle qui est mis en évidence est l'angle neutre. *Amine JAAFARI* en sait autant que ses personnages, et découvre les événements en même temps qu'eux. Le spectateur ne voit que ce que les personnages voient. Car il est bien rare que dans une séquence de ne pas trouver des dialogues, pris en charge par ces constituants spécifiquement filmiques *champ et contre-champ*, révélateurs de focalisation. Contrairement à ce que l'on pourrait croire – hormis l'absence du narrateur les changements de quelques traits de la trame narrative – le

film se trouve donc en compatibilités avec le texte source, en reléguant ainsi le conflit israélo-palestinien au second plan, et laisse une relation polémique ouverte.

II.3 Les voix didascaliques

L'analyse de *L'attentat* comme une œuvre *mimétique* est essentiellement envisagée sous l'aspect *dramatologie*, en analogie avec la *narratologie*. Le texte de Franck BERTHIER se présente, comme tout autre texte dramatique, sous deux aspects distincts et indissociables : dialogue et didascalie, même s'ils constituent qu'un trait de la réalité scénique, ils permettent néanmoins l'interprétation du texte. Les études théâtrales ne se sont guère intéressées aux interactions entre « *qui perçoit ?* » et « *qui parle ?* » et l'adaptation de la *focalisation* au discours dramatique a demeuré peu développée dans la recherche théâtrale, jusqu'à ce que Alain RABATEL propose de nouveaux développements sur l'évolution de la dramaturgie, en effectuant des travaux parmi les plus poussés à ce jour sur la structure dramatique, qui n'exclut en rien le recours à la théorie genettienne, et applique ce procédé au théâtre.

Si l'on se réfère au Dictionnaire de Patrice PAVIS, nous constatons qu'il définit la focalisation ainsi : « *Sur scène, la focalisation est souvent réalisée concrètement en utilisant un projecteur braqué sur un personnage ou un lieu pour attirer l'attention par effet de gros plan.* »²⁴⁵ Cependant, penser la *transécriture* de *L'attentat* à l'état scénique reconnaît l'existence d'un système composite, surgissant de l'interaction de plusieurs systèmes de signes : verbal, sonore, visuel (costumes, décor, gestes, lumières, etc.). Or, l'œuvre dramatique est irréductible à une analyse sémiotique de la représentation scénique, parce que la structure verbale est aussi importante que l'ensemble des facteurs scéniques, et ne peut être restreinte à un phénomène narratif. En l'occurrence, la question qui se pose, et demeure encore irrésolue, est celle de l'organisation de la narration « *qui perçoit ?* » et « *qui parle ?* ». Nous la trouvons dans le contrat tacitement établi entre une partie du texte, assurée par les dialogues et les didascalies – formes essentielles de la littérature dramatique - et facteurs techniques qui instituent une relation de représentation entre deux.

À vrai dire, toutes questions de point de vue dans cette pièce fonctionnent sur la tension entre les actes représentatifs dialogiques étant révélateurs du savoir des

²⁴⁵ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Dunod, Paris, 1996, p. 142.

personnages et les didascalies représentant ainsi une instance qui parle dans la fiction, ayant un statut *hétérodiégétique*, puisqu'elle ne renvoie pas aux personnages de l'histoire. C'est ainsi que dans les exemples suivants nous pouvons lire d'emblée le savoir des personnages à propos de l'événement catastrophique, soit à partir des didascalies ou encore à travers leurs imbrications dans les discours :

AMINE, *même jeu (en aparté)*

Cela fait quatre jours qu'elle est là [Kim]. En arrivant dans le salon ce matin, la première chose que j'ai vue c'est le visage de Sihem en première page des plus gros quotidiens de Tel-Aviv... Les journalistes se sont jetés sur son cas comme des chiens. (*Kim se précipite sur les journaux. Il s'adresse à elle.*) Ce n'est pas grave. (*Elle jette les journaux, confuse.*) Cent fois j'ai voulu demander à Kim ce qu'elle pensait de cette histoire... Si elle la croit coupable. P.12

De la même façon les didascalies, qui ont pour mission d'informer le lecteur sur les événements hors scène, annoncent avant quelques-uns des discours :

Tableau 6 : HALL PRISON

Amine est sorti d'un interrogatoire de plus de vingt-quatre heures. Il répète en boucle « Où est la vidéo ? La vidéo... Les kamikazes, ils vont envoyer la vidéo... Ce n'est pas elle. Attendez la vidéo. » Le sommeil, la faim, la soif, les coups et la nausée l'ont assommé. Naveed est à côté de lui. P.11

En même temps, dans la pièce de BERTHIER, comme dans toutes pièces, tend à joindre deux instances ; celle de l'écriture et celle de la mise en scène. Cependant, si la *perception* est prise en charge dans le texte théâtral par les indications scéniques à l'intérieur même du texte, le corps du texte didascalique peu abondant et majoritairement au mode indicatif, emmène en effet un univers de perception nettement externe. L'intérêt de l'analyse du dialogue réside ainsi dans le fait que les personnages expriment leurs points de vue, mais également se positionnent par rapport à l'ensemble des opinions et des représentations personnelles.

La focalisation dans le texte dramatique est assurée par ce double pouvoir absolu alliant ces représentatifs dialogiques et didascaliques. Selon lequel, considérer l'existence de point de vue au théâtre est admissible dans le cas où ce dernier est pris dans le sens d'opinion, où les personnages sont placés dans des situations de confrontation, de conflit. Le tout forme un énoncé aux perceptions multiples qui surgissent conjointement, dénotant ainsi des jugements d'ordre axiologique et culturel afin de mieux interpréter le texte théâtral et en apportant un éclairage nouveau à la *transécriture* de *L'attentat*.

II.4 Le point de vue dans l'album de DAUVILLIER

L'orientation des études littéraires vers le concept de point de vue en matière de *bande dessinée*, se trouve manifestement peu répandue, contrairement au nombre considérable de discours sur le récit romanesque et cinématographique notamment. Toutefois, il convient dans cette partie de notre travail, d'approcher plusieurs théories quant à « *la régulation de l'information narrative* »²⁴⁶ afin de baliser un lexique qui permettrait un discours plus poussée dans la *bande dessinée*. Il s'agit principalement d'une interaction, menée avec rigueur, entre les stratégies narratives du texte littéraire et cinématographique, voire imagé, c'est-à-dire entre la *focalisation* et l'*ocularisation* puisque la *bande dessinée* se veut un médium binaire, ayant recours à de différentes stratégies narratives, aux usages et aux effets distincts.

Dans le but de calculer la précision du champ de vision dans cet album - dessiné par Glen CHAPRON - nous examinons différents épisodes en relation avec chaque angle proposé. De ce fait, notre étude s'approprie des traits propres aux théories à la fois littéraire et cinématographiques, qui sont congruents, plus utiles et opératoires, à savoir la question des angles de prise de vue, sous lesquelles se manifestent la lisibilité et l'interprétation des scènes qui passe par la substitution des variations de placement de la caméra par l'œil du lecteur ; ostensiblement identique à celui du champ lexical cinématographique :



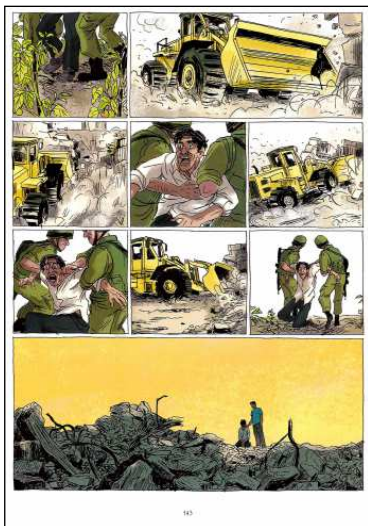
Angle de vue normal : Une vue dite normale, plate notamment, correspond à un champ de vision dans lequel l'observateur et un autre (ou plusieurs) personnages figurent sur la même ligne horizontale. En revanche, l'angle de vue dans ces mises en

²⁴⁶ PERRON Bernard, « La focalisation un détour pour la scénaristique », In *Études littéraires*, Vol. 26, N° 2, Québec, Automne 1993, p. 27.

scène n'illustre aucun impact psychologique des positions dominantes ou dominées, ce qui ne signifie pas pour autant la banalité de l'action en soi. Or, la composition des cadres en fonction de la disposition des personnages (vus de face, de profil ou de dos) implique en effet de manière respective ou bien un éventuel effet susceptible d'impression, d'empathie, ou bien de l'inconnu.



Une vue en plongée : quand l'observateur est placé au-dessus, supposé être élevé que les personnages et objets représentés dans une case qu'il observe de haut, cette technique donne l'impression que le sujet dessiné est inférieur et écrasé, d'où l'effet psychologique d'accablement, la solitude, la fatalité. *Amine JAAFARI* apparaît en effet vulnérable, ce qui renforce la situation inconfortable de celui-ci entre les autorités israéliennes.



Une vue en contre plongée : elle qui donne au sujet dessiné un air dominant, supérieur, remarquable et puissant plus impressionnant que nature, est une scène vue d'un champ d'observation plus bas que le sujet, ayant également une valeur psychologique contraire à celle qui la précède. Le tracteur semble dans ces cases dans une position de force voire de dominance. Le dessinateur représente également

cet angle de prise dans des gros plans, ce qui renforce davantage la puissance de l'armée israélienne.



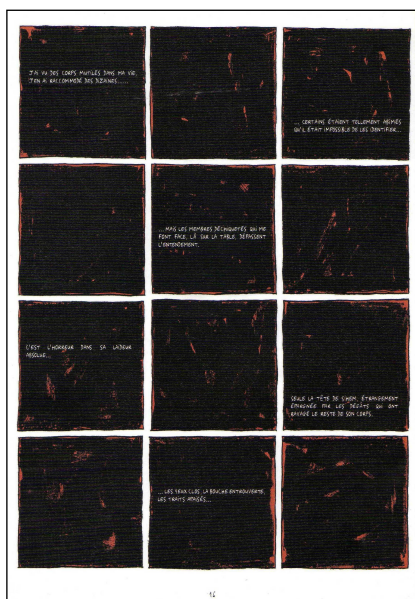
Une visée oblique : comme son nom le laisse entendre, il s'agit quant à cette technique de pivoter l'observateur autour de son axe de prise de vue afin de parvenir à un champ de vision en diagonal de la case, notamment pour engendrer un déséquilibre, un espace dissymétrique aux effets de stress, tension et panique. Cette scène dramatique, comprenant non seulement des visées obliques, mais aussi des vues en plongée, incarne parfaitement l'hostilité et l'animosité auxquelles le protagoniste est en butte.



Une visée subjective : comme au cinéma, nommé aussi plan subjectif ou caméra subjective, cet angle remplace le regard d'un personnage et montre envers qui ou quoi oriente son champ de vision, ce qui fait d'elle une visée subjective. Et seules les visées sur *Sihem* ou en rapport avec cette dernière qui sont pris en charge par ce procédé subjectif forçant ainsi l'observateur/lecteur à ne plus voir *Sihem* qu'à partir de l'œil d'*Amine*. Aux valeurs psychologiques, cette visée constitue donc une partie prenante de l'action du médecin pour partager ses sentiments, et traduit non seulement son état physique, mais aussi mental et émotionnel.

En somme, ce qui recouvre la représentation de l'*ocularisation* dans *L'attentat*, dans lequel le personnage est vu globalement de l'extérieur, est un champ de vision *externe*. Ces multiples pratiques sont donc utilisées afin de mettre en exergue les jeux

de pouvoirs entre les personnages, une alternance entre dominants et dominés, un type de champ de vision qui implique manifestement un effet psychologique, particulièrement lors la *chute* du protagoniste. Mais, elles couvrent une large partie de l'intérêt narratif pris en charge par des plans d'ensembles, et générales, étant principalement des descriptions objectives, car aucune case ne représente des *récitatifs*²⁴⁷ et à aucun moment le narrateur est identifiable dans l'histoire, ainsi DAUVILLIER n'a nullement eu recours aux *idéogrammes*²⁴⁸ et des impressions des personnages, hormis l'unique planche de la page 16 :



Cet album ne montre pratiquement aucune variation dans l'angle de prise de vue, celui qui prédomine correspond à un angle de vue normal, relativement neutre. Ainsi, pouvons-nous affirmer que l'étude des variations de la *focalisation* dans *L'attentat* relève dans sa majorité d'une *ocularisation externe*, mais inclut une *ocularisation interne* autour des personnages. De ce fait, L'information narrative est abordée dans *L'attentat* de DAUVILLER par un angle de prise de vue *externe*, parce que les personnages sont vus complètement de l'extérieur.

III - La ou les descriptions ?

Avant d'aborder la *description* dans *L'attentat* et ses multiples *transpositions*, il convient de rappeler que ce procédé ne peut être réduit à la fonction de « *pause*

²⁴⁷ Dans la *bande dessinée*, contrairement au *phylactère*, un *récitatif* est un texte transposant la voix intérieure du narrateur dans une case afin de fournir des informations au lecteur, que le dessinateur ne peut rapporter par le dessin.

²⁴⁸ Genre de *phylactères* exprimant une pensée ou un sentiment sans référence au son.

descriptive »²⁴⁹, alors qu'il se manifeste dans le diégèse afin de servir la narration. D'une part, cette forme de mise en texte renvoie « à l'activité perspective d'un sujet, donc focalisée, elle est en fait narrativisée et donc ne fonctionne plus comme pause [...] »²⁵⁰ Par ailleurs, tout en étant considérée comme une pause pour le lecteur, ses fonctions sont de plus en plus diverses : « *décorative (la description du bouclier d'Achille) ou alors explicative et symbolique (les portraits chez Balzac) ; s'y ajoutent des fonctions de crédibilisation mimétique et d'indexation idéologique.* »²⁵¹ note Oswald DUCROT. C'est en effet sur ce dernier point que notre analyse devrait montrer comment la *description* est constitution de la diégèse, elle participera de la constitution et de la conscience idéologique et philosophique du récit, qu'il soit romanesque, cinématographique, théâtral ou bédéique.

Afin de pouvoir analyser une séquence descriptive, il faut d'abord recourir aux travaux de Jean-Michel ADAM et RAVEZ. Dans leur ouvrage *L'analyse des récits*, ils mettent en évidence « un répertoire des opérations communes à toute procédure descriptive »²⁵² (précisé ci-dessous)

Tableau 4 : Classement rhétorique des descriptions

<i>Description de personnes</i>	<i>Description des choses</i>
1. Portrait moral ou Ethopée	1. Description de lieux (Topographe)
2. Portrait physique ou Prosopographie	2. Description de temps (Chronographie)
3. Portrait d'un type ou Caractère	3. Description d'animaux (Zoographie)
4. Double portrait ou parallèle	4. Description de plantes (Phytographie)

Et ces dernières fonctionnent en alternance avec des opérations de base exposées avec précision dans le tableau suivant, où « les *descripteurs* sont libres d'appliquer

²⁴⁹ Contrairement à Gérard GENETTE, selon lequel la *pause descriptive* qui constitue l'une des quatre formes canoniques du tempo romanesque, « où à une longueur textuelle quelconque correspond à une durée diégétique nulle » (GENETTE, Figure III), Philippe HAMON a montré, que le domaine du descriptif ne pouvait être réduit à la fonction de pause. Décidément, on arrête de parler de la description en les mêmes termes vagues, sans aucune systématique dont particulièrement le cliché ; la description c'est pour reposer le lecteur.

²⁵⁰ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions Seuil, Paris, 1995, p. 714.

²⁵¹ DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, op. cit., p. 714.

²⁵² ADAM Jean-Michel & REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Éditions Aubin, Poitiers, 1996, p. 32.

ou non telle ou telle de ces opérations et ils peuvent procéder selon un ordre de leur choix. »²⁵³

Tableau 5 : Les opérations descriptives de base (P. 32)

<i>Type d'opération</i>	<i>Code</i>	<i>Définition</i>
1. Opération d'ancrage ou d'affectation	[a]	Dénomination de l'objet de la description (tout).
2. Opérations d'aspectualisation	[b]	Fragmentation du tout [a] en parties [b].
	[c]	Mise en évidence de qualités ou propriétés du tout [a] ou des parties envisagées en [b].
3. Opérations de mise en relation	[d]	Mise en situation temporelle (situation de [a] dans un temps historique ou individuel).
	[e]	Mise en situation spatiale (relations de contiguïté entre [a] et d'autres individus susceptibles de devenir à leur tour l'objet d'une procédure descriptive, ou entre les différentes parties [b]).
	[f]	Assimilation comparative ou métaphorique qui permet de décrire le tout [a] ou ses parties [b] en les mettant en relation analogique avec d'autres objets-individus.
4. Opération de reformulation	[g]	Le tout [a] ou ses parties [b] peuvent être re-nommés en cours en fin de description.

III.1 La description dans le roman

À titre d'illustration, même si le décrit ne constitue pas un large étendu dans la narration, nous affectons successivement le portrait des personnages, des objets ou lieux dans *L'attentat* d'une lettre correspondant à l'opération descriptive sous-jacente. Et ce à travers une alternance entre ces deux dernières grilles :

1. *Description* de personnages :

²⁵³ Ibid., p. 33.

[Kim]. [a] On dirait une fée [f] surgissant d'une fontaine [e] de jouvence [c], avec ses cheveux [b] noirs [c] cascading [c] dans son dos [b] et ses grands [c] yeux [b] soulignés [c] au crayon noir [c]. Elle [a] porte un pantalon [b] blanc [c] d'une coupe [b] impeccable [c] et une chemise [b] si légère [c] [...]. Son visage [b] est reposé [c], et son sourire [b] radieux [c]. (P. 86)

Naveed descend de sa voiture [e]. Il porte un survêtement [b] frappé aux couleurs [c] de l'équipe nationale de football [c], des chaussures [b] de sport [c] neuves [c] et un béret [b] noir [c] tourné vers l'arrière. Son ventre [b] se déverse [f] sur ses genoux [e], énorme [c] et flasque [c], quasiment grotesque [c] [...]. Naveed n'est pas fier de sa carrure [b] d'ours [f] mal [c] léché [c] [...] ce qui confère à sa démarche [b] quelque chose de déglingué [c], compromettant ainsi le sérieux [c] et l'autorité [c] qu'il veut incarner. (P. 89)

[...] Yasser [a]. Désespéré [c], le cou [b] enfoui [c] sous son col [b] pourri [c] comme s'il s'attendait à recevoir le ciel sur la tête [d + e + f], il feint de se concentrer sur la chaussée [e] pour ne pas avoir à affronter mon regard [b] [...]. La soixantaine [b] révolue [c], il n'est qu'une loque [c + f] aux yeux [b] rongés [c] et à la bouche [b] affaissée [c], capable de me claquer entre les doigts [b + c] au détour d'un froncement de sourcils [b + c + f]. P. 125

Un grand [c] gaillard [a¹] aux allures [b] d'hercule [f] forain [c + f] m'invite à entrer dans un salon [e] recouvert de tapis [b] de laine [c] où un jeune [c] homme [a²] en kamis [b] noir [c] brodé [c] sur les manches [b] et sur le col [b] m'ouvre grand-ses bras. [...] Son visage [b] ne me dit rien. Je ne pense pas l'avoir rencontré ou aperçu auparavant. Il est beau [c], les yeux [b] clairs [c] et les traits [b] fins [c] que fausse une moustache [b] trop fournie [c] pour être vraie ; il ne doit pas avoir plus de trente ans [g]. (P. 135)

2. *Description* de lieux (Topographie) / de temps (Chronographie)

En l'espace d'un quart d'heure [d], le hall [b + e] des urgences [e] se transforme en champ [e + f] de bataille [e + f]. Pas moins d'une centaine [b] de blessés [a] s'y entassent, la majorité [b] étalée à ras le sol [c]. Tous les chariots [b] sont encombrés [c] de corps [c] disloqués [c], horriblement [c] criblés [c] d'éclats [c], certains [b] brûlés [c] en plusieurs endroits [c + e]. Les pleurs [b] et les hurlements [b] se déversent à travers tout l'hôpital [c + e]. De temps en temps [d] un cri [b] domine le vacarme [c], soulignant le décès [c + d] d'une victime. (P. 20)

Dans le parking [e], des policiers [a¹] vont et viennent dans une sorte de frénésie [c + f] feutrée [c]. Le silence [a²] est rempli [b] des grésillements [c] de leurs postes [b] radio [c]. Un officier [a³] donne des instructions [b] à partir d'un 4x4 [e], le fusil [b] mitrailleur [c] sur le tableau [e] de bord [e]. (P. 24)

Bethléem [a] a beaucoup changé [c] depuis mon dernier passage [d], il y a plus d'une décennie [d]. Engrossée [c + f] par les cohortes [c] de réfugiés [b] désertant leurs contrées [e] devenues des stands de tir [e], elle [a] propose de nouveaux [c] fatras [b + f] de taudis [b] en parpaings [c] nus [c + f], dressés [c] les uns contre les autres [e] comme des barricades [c] - la plupart [b] encore au stade de finition [c], recouverts [c] de tôle [c] ou hérissés [c] de ferraille [c], avec des fenêtres [b] hagardes [c + f] et des portails [b] grotesques [c]. (P. 113)

Six jours et six nuits [d] en fermé [c] dans un trou [e + f] à rat [c + f] pestilentiel [c], livré [d + e] aux puces [b] et aux cancrelats [b], à me nourrir de soupe [b] froide [c] et à me limer les vertèbres [b] sur un grabat [b] dur [c] comme une pierre [c + f] tombale [c + f]! [...] Le septième jour [d], un commandeur [a] sous bonne [c] escorte [b] me rend visite dans la cave [e]. (P. 210)

Janin [a] n'est plus qu'une ville [g] sinistrée [c], un immense [c] gâchis [f] ; elle [g] ne dit [f] rien qui vaille et a l'air [b] aussi insondable [c] que le sourire [b] de ses martyrs [b] dont les portraits [b] sont placardés [c] à chaque coin de rue [e]. Défigurée [g] par les multiples [c] incursions [b] de l'armée [b] israélienne [c], tour à tour clouée [c] au pilori [b] et ressuscitée [c] pour faire durer le plaisir, elle [g] gît dans ses malédictions [b], à bout de souffle [b] et à court d'incantations... (P. 203)

Le recours à l'une ou l'autre de ces opérations n'est jamais fortuit, le nombre de fois où le narrateur détourne son attention sur le physique des personnages, les objets ou les lieux, malgré la brièveté des passages parfois alternées par de portraits doubles, ce n'est pas uniquement pour déterminer une *description* aux valeurs explicative. En revanche, il accorde plus d'importance à l'aspect extérieur du décrit, particulièrement le côté vestimentaires, comme c'est le cas des passages ci-dessus, parce que quand il évoque de façon métaphorique la corpulence imposante de *Naveed*, l'ami juif, et son survêtement aux couleurs du drapeau israélien qui prennent effet sur le narrateur, le col répugnant de *Yasser*, le kamis noir - pourquoi pas blanc - du *Cheikh*, la *description* établit ainsi une correspondance entre l'intérieur et l'extérieur des personnages. Ce qui renvoie à une métonymie de la Palestine occupée et son peuple, et la *description* constitue moins dans ce cas de figure, une rupture du temps de la fiction, un ornement, qu'une vision.

Ainsi, dans le texte topographie, chronographique notamment, les lieux évoqués introduisent une tension entre le choix de la mise en évidence des propriétés [c] et leur assimilation comparative et métaphorique [f] qui n'est pas sans conséquence. Le narrateur tend par métonymie toujours et un champ lexical exploité à caractériser « *Le hall des urgences qui se transforme en champs de bataille* », alors que le vrai lieu de lutte et où se déploie l'action est celui de Janin et Bethléem, se trouve « *changée et engrossée* », aux yeux du narrateur à cause des réfugiés qui s'y déversent. Nous pouvons dire que la fonction diégétique de la *description* dans *L'attentat* de Yasmina KHADRA se double d'une fonction expressive.

III.2 La description dans le film

L'arbitraire de la *description* dans le récit filmique a souvent été souligné, étant toujours vue comme un moyen d'expression propre au texte littéraire. Or, techniquement, dans le cinéma, elle est prise en charge par ce que l'on appelle l'échelle des plans qui, regroupés en trois catégories (illustrations ci-dessous), est très variables d'une langue à l'autre. Cette typologie contient : les plans larges/*descriptifs*, les plans moyens/*dramatique* montrant l'action et finalement plans rapprochés à valeur *psychologique*. Traiter de la question de *description* dans le film, le réalisateur DOUEIRI a eu recours principalement aux plans larges. Dans la terminologie française, ces derniers renvoient au *plan général* et au *plan d'ensemble*, illustrés dans les cadres suivants :

III.2.1 Plans larges ou descriptifs

a. Plan général :



Le premier ayant pour vocation principale une domination sur le décor, décrit respectivement la ville de Tel-Aviv prise sous un angle de vue en plongée, ensuite celle de Naplouse en contre-plongée. Ces plans se situent au début de chaque séquence afin de créer un contexte, fournir diverses informations aux spectateurs et

le préparer ainsi à l'intrigue, où le personnage, censé être noyé dans le décor, se trouve totalement absent.

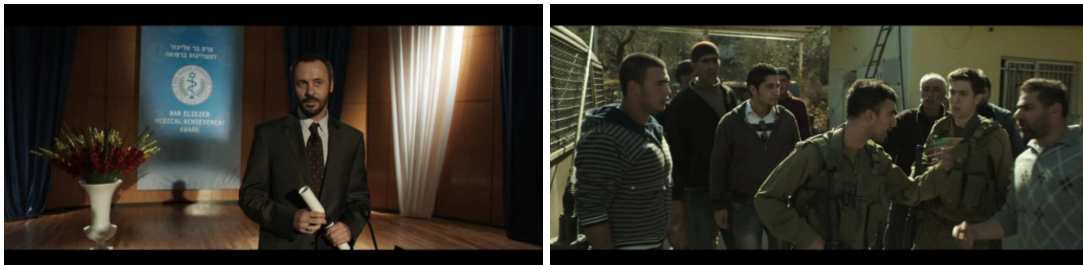
b. Plan d'ensemble :



Proche du plan général, le plan d'ensemble - succédant généralement ce dernier en début ou en fin de séquence - se focalise sur l'objet décrit ou le personnage dans le film, de manière à ce qu'ils soient suffisamment visibles. Toutefois, l'arrêt sur le cadre suivant avec une visée ordinaire décrit aussi bien le décor et le lieu qui est la frontière entre Cisjordanie que les personnages en action ; l'armée israélienne en conflit avec les passagers palestiniens.

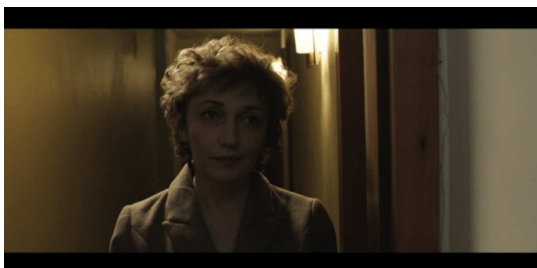
III.2.2 Plans moyens ou au pied : dits dramatique

c. Plan taille :



Le plan taille, plus rapproché, cadre le sujet décrit au niveau de la ceinture. Alors que certains éléments du décor sont encore mis en évidence afin de situer le contexte. Dans la seconde figure, les personnages en mouvement se mettent en exergue par leur action dans le décor, ce qui lie *description* et action dramatique à la fois.

d. Plan poitrine



Le plan poitrine encore plus rapproché que les précédents met en avant beaucoup plus ce que dit que ce que fait le sujet et crée une certaine intimité avec le personnage où il apparaît plus accessible. Dans cette figure, *Kim* est cadré un peu en dessous des épaules sous un angle de vue ordinaire, souvent utilisé dans les scènes de dialogues.

III.2.3 Plans rapprochés

e. Gros plan



Le gros plan cadre le sujet filmé ou les objets de près, et permet de dévoiler la moindre expression du visage ou les émotions, quand il s'agit d'un personnage. Il est donc employé pour mettre en évidence le regard de ce dernier, en l'isolant de tout champ et l'attention du spectateur est portée cependant sur les expressions du visage, les sentiments, voire la psychologie du docteur, lors de sa première visite à Naplouse, après tant d'années d'absence. L'objectif de ce plan, comme c'est le cas dans cette image, est de décrire une scène plus intense en raison des détails serrés. Ali SULIMAN livre une prestation exceptionnelle, à travers laquelle nous ressentons la tristesse du personnage.

f. Très gros plan (Insert)



Quant à ce dernier plan, permet de montrer communément un détail précis d'un personnage, qui prendra toute la surface du cadre. En revanche, dans *L'attentat* il n'existe aucune capture qui correspond le mieux à cet insert, hormis les objets qui, en rapport avec la kamikaze *Sihem*, apparaissent sous cet angle disproportionné. De cette manière, l'intrigue offre à ces détails une valeur symbolique significative qui réduit ce personnage féminin à de simples objets, dans un espace restrictif.



Dans cette dernière séquence située à la fin du film qui combine entre le plan d'ensemble et le plan taille - même si le personnage est vu de dos -, le réalisateur ne l'a pas utilisé pour décrire, mais pour montre une dernière fois où se situe le protagoniste perdu dans l'immensité du décor, exprimant sa solitude. Ainsi, le recours à l'un ou l'autre de ces plans relève-t-il d'un choix du réalisateur, et n'est jamais utilisé sans raison. De ce fait, l'association codifiée dans un même cadre d'*Amine JAAFARI* seul au milieu d'un décor en ruine offre une analogie frappante. D'un point de vue idéologique, Garcia ALAIN note, à propos de l'œuvre cinématographique que le fait de décrire :

C'est prendre position et afficher des intentions, ceci tant en littérature qu'au cinéma. [...] Si tout ce qui est décrit est important et susceptible d'avoir de la valeur, ce qui n'est pas décrit est généralement aussi du point de vue idéologique et peut parfois se révéler supérieur dans la diégèse.²⁵⁴

Pour rendre compte de la valeur et de la symbolique de ce lien variable entre la distance du sujet filmé à la caméra ; l'usage de cette typologie empirique rapporte « *implicitement mais univoquement à la taille d'un personnage filmé debout de manière que sa tête soit dans le cadre* » entraîne souvent l'idée de la trace d'une idéologie anthropocentrique. Contrairement à l'échelle de plans dans la tradition des opérateurs américains est rapportée non pas à la grosseur des sujets filmés mais à la distance de la caméra aux figures : *close up, medium shot, long shot*, etc.

Dans le film Tel-Aviv apparaît comme une ville moderne, engagé dans une relance économique sans précédent, qui répond mieux à ses infrastructures de qualité, en se caractérisant par des gratte-ciel, autoroutes, avenues tous biens entretenus. Alors que Naplouse est décrite comme étant totalement démunie, et qui se trouve à l'opposé de la première, représentée par un décor dégradé, des habitations délabrées, ruelles obstruées, ce qui témoigne d'une déstructuration économique et sociale.

²⁵⁴ GARCIA Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Éditions Dujarric, Paris, 2000, p. 68.

C'est également via cette évolution que nous lisons les effets de sens de la *transécriture* cinématographique de *L'attentat*, dont l'objectif capital consiste à représenter la question politique du conflit israélo-palestinien, filmée sur les lieux mêmes des territoires occupés, avec des acteurs issus des deux communautés, et de sensibiliser le spectateur à cette profondeur du conflit notamment, même s'il semble être, dans les autres œuvres, si souvent relégué au second plan.

La *description* des événements évoque tout ce que le docteur a subi comme contrainte physique et psychologique à caractère universel. Sachant que cette typologie n'est pas exhaustive, nous avons illustré nos propos en nous intéressant plus particulièrement aux plans dominants, à savoir les *descriptifs* et psychologique, accompagné d'une analyse de la valeur en question. Quant aux plans à valeur dramatique, ils s'avèrent rares parce que les personnages se déploient rarement dans l'action, ce qui traduit l'appartenance de la *transécriture* de ce roman aux œuvres filmique thriller psychologique.

III.3 La description dans la pièce de théâtre

L'analyse de la *description* dans la pièce théâtrale semble toujours mal cernée par la démarche critique à cause de son caractère incomplet et d'un nombre d'éléments sur lesquels le texte reste délibérément muet. Si nous extrayons la part dialoguée du texte théâtral, il restera le titre, la liste des personnages, les indications temporelles et spatiales, la description du décor, les didascalies, et enfin les entractes ou le texte éludé, certaines œuvres précisent même le nom des comédiens. Cette liste appartenant au paratexte, démontrera résolument la fonction *descriptive* d'un objet, d'un cadre spatio-temporel, ou d'un acteur, pour établir alors une combinaison adéquate entre le verbal et le scénique. Pour se faire, nous nous proposons ici de démontrer l'utilité d'une telle analyse en étudiant quelques éléments constitutifs du paratexte à partir de la pièce de Franck BERTHIER.

Étant donné que le discours théâtral est constitué de deux niveaux textuels : les dialogues et les didascalies, l'œuvre dramatique de BERTHIER ne prend sens que pour qui connaît son contexte énonciatif, parce qu'elle n'est constitué d'aucun élément cité *supra*, hormis les brèves indications temporelles et spatiales, qui indiquent le moment et le lieu global où se déroule l'action, précédant chaque acte, entracte ou tableau, parfois à l'intérieur même des dialogues. Voyons par exemple le troisième acte de *L'attentat* qui fournit des informations plus succinctes, où le

changement de décor, également peu développées, n'est accompagné d'aucune indication :

PARTIE III : Janin

Tableau 16 : CAVE

Tableau 17 : JANIN / VERGERS

Voyons maintenant la *description* de cette ville au sein même d'un monologue, celui d'*Amine JAAFARI*,

AMINE

Toi aussi, tu as changé Janin. Je me souviens de tes rues qu'on dévalait, princes aux pieds nus criant de peur et d'excitation... La plupart d'entre nous sont morts, d'autres ont déserté. Comme moi. Ton odeur de pain d'épice, je l'aurais reconnue entre mille... Aujourd'hui il n'y a plus qu'une odeur de soufre au milieu des maisons défigurées. (*On frappe à la porte Un homme en faction se présente à Amine le visage tavelé les yeux chauffés à blanc.*) (P. 32)

Nous constatons via ce passage que la *description*, qui aurait dû figurer dans le paratexte en est absente, a pris place, en revanche, dans le texte dialogué, et ce phénomène d'insuffisance *descriptive* dans l'œuvre dramatique se rencontre assez fréquemment au XIX^e siècle, surtout chez Alexandre DUMAS.

Le second élément apparaissant dans le texte de BERTHIER, est la didascalie ; « *émises pas le scripteur, ne fournissent au metteur en scène et eux comédiens qui les transmettent au public sous la forme de signifiants non verbaux : jeux de scène, expressions, tons, éléments du décor.* » ²⁵⁵ Ces indications de mise en scène proposées par le dramaturge s'alternent dans le texte entre l'externe et l'interne (dans un autre type de caractère, différent visuellement de l'autre partie du texte, en italique par exemple) reprennent aussi des éléments de *description* de la disposition géométrique du décor, de l'éclairage, du bruitage et des costumes.

Prenons l'extrait suivant de la deuxième partie de la pièce, où se manifestent les didascalies externes, puis internes dites par les personnages dans des répliques :

²⁵⁵ UBERSFLED Anne, *Lire le théâtre*, Éditions Belin, Paris, 1996, p. 248.

DEUXIÈME PARTIE : BETHLEEM

Tableau 12 : CHEZ LEILA

Une radio crachote un prêche du cheikh Marwan, ponctué par des cris extatiques et des ovations de la foule : « Y a-t-il splendeur aussi grande que le visage du Seigneur, mes frères ? (Clameurs de la foule.) Qu'allons-nous laisser derrière nous ? Tous les jours, nous sommes traînés dans la boue et devant les tribunaux ; des tanks roulent sur nos pieds, défoncent nos maisons, tirent sur nos gamins. Le monde entier assiste à notre malheur... »

Amine interrompt la fin du prêche en frappant à la porte. Leila éteint la radio, ouvre. Elle le dévisage.

AMINE

Bonjour Leila... (*Un temps.*) Tu ne me reconnais pas.

LEILA

(*Bouleversée.*) Amine... Entre. (P. 21)

Les indications *descriptives* données par le dramaturge dans cet extrait, résolument laconiques, offrent au metteur en scène le soin d'harmoniser le jeu entre les diverses indications sur l'environnement scénique, l'identité de celui qui parle et les répliques. Ainsi inclut-il des attitudes psychologiques qui se traduisent par la détérioration significative de la situation entre acteurs - le docteur et sa sœur *Leila*. Le manque informatif dans une œuvre dramatique, évoqué ci-dessus, ne constitue nullement une défaillance ni au niveau textuel, ni niveau de sa mise en scène. Autrement, comment Franck BERTHIER, ou encore le comédien Bruno PUTZULU peut-il faire sortir une indication telle, extraite du roman même : « [...] elle [Sihem] portait en elle une **blesure** si vilaine et atroce qu'elle avait **honte** de me la révéler. » (P. 221) ?

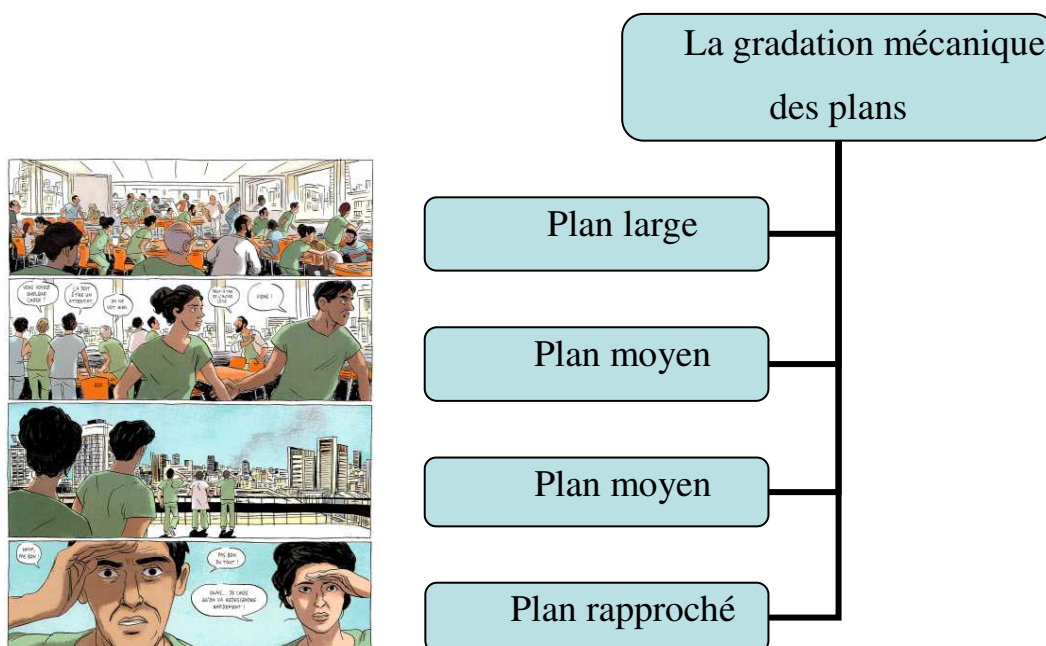
De ce fait, la *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre offre à l'adaptateur/réalisateur, lors de sa mise en représentation, une certaine liberté d'interprétation, comme le souligne Anne UBERSFELD « *ce travail de détermination irait contre les possibilités de la scène : il faut que la représentation puisse avoir lieu n'importe où et que n'importe qui puisse jouer le personnage.* »²⁵⁶ Cette marge de liberté laisse le champ libre à toutes les interprétations possibles, selon les codes éthique et socioculturel en usage, et assure une certaine indépendance quant à l'expression des différents courants de pensée psychologique, philosophiques et politiques. La place de la *description* dans ce texte dramatique, très minimaliste et moins précise que le roman, ne manque pas donc d'ouvrir de nouvelles perspectives

²⁵⁶ UBERSFELD Anne, « Le texte dramatique », in COUTY Daniel & REY Alain, *Le Théâtre*, Éditions Bordas, 1980, P. 93.

sur les structures du périmètre scénique et sur les autres *adaptations* théâtrales qui s'en suivent (en Algérie, Italie, Benin, Rwanda, Congo, etc.)

III.4 La description dans le roman graphique

Afin d'analyser la *description* dans l'album de DAUVILLER présenté ci-dessus, nous nous appuyons sur une approche sémiotique, axée sur la corrélation de tous ces éléments qui tendent à remplir la fonction *descriptive*, à travers le raccord texte-image établis en fonction de l'échelle des plans convenus, comme dans une séquence filmique (plans larges, moyens, ou rapprochés). En se livrant à la problématique centrale, celle de la *description* dans cette œuvre, l'extrait suivant illustre de façon détaillée en une seule séquence, qui présente un ordre à effet d'entonnoir de la *description* du lieu, des personnages, et des objets, en allant de l'amont et du général, vers l'aval et le plus rapproché. Il projette cependant la gradation mécanique des plans en parallèle avec celles des couleurs, sur un axe strictement horizontal :



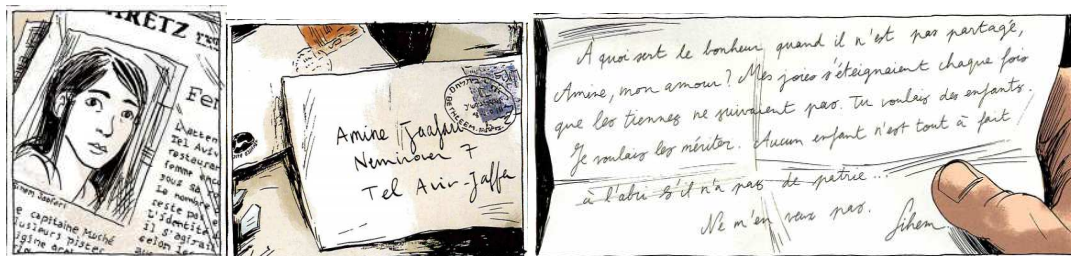
La planche ci-dessus représente une exception dans cet album, parce qu'elle réduit le récit pour accélérer le rythme des scènes descriptives, en ayant recours au plan d'ensemble par lequel il peint le décor des différents lieux d'action.

Ainsi, la *description* panoramique des paysages se présente-t-elle à travers tout l'album dans des cases horizontales. Et c'est à partir de cette dernière planche, point nodale de l'intrigue, que l'accroissement successif des couleurs, particulièrement chaudes et sombres, passe d'un ton à un autre avec un affaiblissement graduel de la

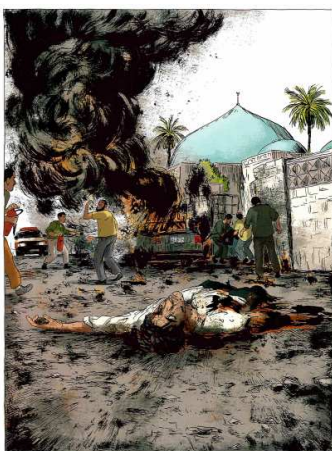
lumière, également avec des cases horizontales qui s'étirent à volonté en largeur ayant un effet de lourdeur, froideur. Toutefois, ce type de cases a une fonction signifiante puisqu'elle renforce l'impression que le protagoniste est encerclé par ses ennemis et les événements fâcheux.



Quant au très gros plan à forte connotation dramatique, comme dans le film, ce principe est consacré aux choses corrélatives à une série d'objets qui renvoient à *Sihem*. Nous avons ici des exemples de ce principe :



Alors que la dimension de la dernière planche incarnant la *chute* d'*Amine JAAFARI*, est plutôt retranscrite dans une case verticale en reliant le supérieur et l'inférieur, le lien entre le ciel et la terre, c'est là encore tout le poids du *fatum*, de l'écrasante fatalité. Puisque, comme dans une séquence filmique, l'exégèse de cette œuvre ouvre un univers imaginaire, et par conséquent nous renvoie à notre finitude humaine au double impératif de la quête et de la fin.



Afin d'offrir au lecteur un accès aux événements à travers une partie du décor, ce lien entre référence iconique et référence langagière montre en effet que la séquence du roman graphique *L'attentat* prend appui sur la représentation des paramètres iconiques, qui consiste en une forme d'incarnation, de figuration aux fonctions symbolique.

En somme, ces constituants spécifiquement narratologiques ne recouvrent pas uniquement le texte littéraire, ils se trouvent également dans les autres formes artistiques, hormis l'une ou l'autre indication comme le cadre spatio-temporel de l'histoire qui n'a pas été abordé dans cette étude ; il s'étend entre Tel-Aviv, Naplouse, et Janin, et dans un ordre chronologique, pour éviter ainsi tout rôle contestataire, dans la mesure où l'auteur ne souhaite pas bouleverser la représentation linéaire du roman. Chaque principe narratologique développé *supra* est présent dans chacune des œuvres à des degrés différents : l'aspect *descriptif* dense dans la *bande dessinée* contrairement au texte théâtral, le narrateur *homodiégétique* dans le texte source se trouve absent dans le reste, la *focalisation* fortement variables. De même, il convient de noter qu'on reconnaît le caractère cinématographique et théâtral dans le roman, et inversement, avec un retour au récit, au monde et au sujet.

À travers notre étude nous ne cherchons pas à extraire les traits d'une *transécriture* soumise le plus fidèlement possible aux souhaits et préoccupations exprimés par l'auteur, ou sa réussite esthétique, parce que c'est ce qui annihile le message véhiculé dans notre corpus et le dénude de toute pertinence. Tandis que les *transmutations*, légèrement écartées du texte source, apportent une résonance nouvelle, que ce soit sur le plan des significations, sur celui de la trame narrative, surtout en matière de consistance verbale. Cette richesse propre à l'écriture romanesque déploie en effet des aspects inédits de l'œuvre, à travers ses multiples réécritures. Ceci traduit ce que la *transécriture* peut engendrer comme distances interprétatives, malgré des écarts de méthodes.

CHAPITRE DEUXIÈME :
QUEL SYSTÈME DE VALEURS ADOPTER ?

Le débat moral et idéologique sur la justice sociale et le droit international s'invite sur tous les terrains, sans compter le débat sur les nouveaux enjeux de l'éthique. Mais, si la théorie de la justice ne peut pas tout, la littérature nous aide à explorer cas de conscience et dilemmes sur ce qu'il est juste de décider, ou de juger, comme le souligne Frédérique LEICHTER FLACK, « *refuge de la complexité du monde, la littérature est le lieu des questions ouvertes qui résistent à toutes les réponses provisoires que chaque époque, chaque société formule pour elle-même.* »²⁵⁷ De ce fait, ce que le travail de la justice ne peut explorer, est-ce que la littérature arrive-t-elle à déchiffrer ?

À ce titre, ce chapitre se propose avant tout d'explorer comment *L'attentat* et ses différentes *transcriptions* soulèvent leurs propres enjeux d'éthique, et initier à une lecture de textes orientés, avec des écarts de méthodes, vers le déchiffrement de nos questionnements politiques et moraux contemporains. L'idée est à la fois de construire un parcours de réflexion progressif pour baliser le champ « *éthique et littérature* » en lui adressant aussi les questions de notre temps, en analogie avec notre corpus. A-t-on le droit de sacrifier une vie pour en sauver une nation ? Qui répondra à la place d'un peuple assujéti à un mal totalitaire ? Y a-t-il des limites à la violence au service du Bien ? La *transmutation* de *L'attentat* vers les autres *médias* affecterait-elle véritablement le système de valeurs véhiculé dans le texte initial ?

Nous pourrions entendre dans notre sujet l'institution de nouvelles normes au sein de la création poétique, le rôle de cette dernière dans la transmission des valeurs morales et sociales. Dans un ouvrage intitulé *Valeurs dans/ de la littérature*, réunissant un ensemble de textes de conférences sur le statut de la littérature contemporaine et les mécanismes par lesquels elle valide certains jugements, et peut même aller jusqu'à l'instauration d'un système de valeurs ; le cours d'Antoine COMPAGNON qui y figure, précise à juste titre : « *La littérature transmet des valeurs et elle est elle-même d'autant plus valorisée que les valeurs qu'elle transmet sont plus valorisées par la société où elle transmet.* »²⁵⁸

²⁵⁷ LEICHTER FLACK Frédérique, *Le laboratoire des cas de conscience*, Éditions Alma, Paris, 2012, p.7.

²⁵⁸ CANVAT Karl & LEGROS Georges, *Les valeurs dans/ de la littérature*, Éditions PUN, Namur, 2004, p.76.

I - Une axiologie variée à travers *L'attentat*

I.1 Amine JAAFARI, « l'homme du ressentiment »

La morale du *ressentiment* que Friedrich NIETZSCHE théorise est une expression philosophique et morale de la vie qui indique une perte de puissance, une perte de vitalité, d'où d'ailleurs le désir de vengeance. Cette forme d'hostilité ou de rancune, ayant pour cause première une frustration générée d'une souffrance morale préalable, à l'égard de quelqu'un ou de quelque chose. Traitant notamment de ces questions dans un chapitre intitulé « *Faute* », « *mauvaise conscience* » de son ouvrage *Généalogie de la morale*, publié en 1887, NIETZSCHE s'interroge : « *Dans quelles conditions l'homme s'est-il inventé à son usage ces deux évaluations : le bien et le mal. Et quelles valeurs ont-elles par elles-mêmes ?* »²⁵⁹ Car, tout ce qui s'est annoncé comme morale, jusqu'à présent, n'est que déclin vers le néant, la décadence, qui est due en partie à une multiplicité de signes (historiques, religieux, culturels, etc.)

De tous les personnages du roman, pareillement celui du roman graphique *Amine JAAFARI* est celui qui illustre de manière saisissante cette théorie nietzschéenne du *ressentiment*. Après le suicide de *Sihem*, le médecin sait qu'il est engagé dans un combat vers une fin des plus subtiles. À partir de ce concept, *L'attentat* associe au personnage *Amine JAAFARI* ce sentiment de révolte provoqué par le *ressentiment* à l'égard de l'injustice. Ce roman pose alors à nouveau la question fondamentale du rapport entre le « *Bon et méchant* », « *bon et mauvais* »²⁶⁰, une vision anthropologique, développée également par ce même philosophe cité *supra*, dans son livre *Généalogie de la morale* (1887), qui sous-tend une pensée sur l'origine et le sens de la morale. Selon lequel, les concepts philosophiques majeurs que sont la vérité, le bien et le mal, ne leur accorde en fait aucune valeur, parce que le problème n'est pas dans le concept mais plutôt dans la force qui investit le concept.

Hormis le début de l'histoire qui représente *Amine JAAFARI* comme un homme éclairé, plein d'ambition, « *un éminent humaniste et [qui] n'a aucune raison de vouloir du mal aux gens* » (P.218), et qui manifestait auparavant une sorte de répugnance envers :

²⁵⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, Éditions Gallimard, traduction de l'allemand WOTLING Patrick, Paris, 2000, p.12.

²⁶⁰ Ibid.

Les guerres et les révolutions, et ces histoires de violence rédemptrices qui tournent sur elles-mêmes telles des vis sans fin, charriant des générations entières à travers les mêmes absurdités meurtrières sans que ça fasse tilt ! Dans leur tête. Je suis chirurgien ; je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclament d'autres à tout bout de champ. (P.169)

Toutefois, sa révolte impuissante après la disparition de sa femme, la haine obstinée qu'il voua à son neveu, la rancœur envers les autorités israéliennes nous permet de voir en lui, selon le qualificatif nietzschéen, l'homme du *ressentiment*. Ce fourvoiement se traduit chez *Amine JAAFARI*, au cours de sa quête, par heurts et malheurs. Cette logique du *ressentiment* si bien détaillée et perpétuée à travers l'étalage de sentiments d'angoisse, de haine, de colère. Autrement, une narration qui se concentre davantage sur le ressenti du protagoniste ; « [...] *je suis totalement aveuglé par la haine et que rien ne me fera renoncer à mon idée fixe.* » (P.155)

Il reste que, malgré son vif sentiment d'effroi mêlé de répulsion qu'inspirent ses préjugés, le *roman graphique* illustre notamment à travers un texte écrit subséquent en caractère gras sur la façade de la maison du médecin « *la bête immonde est de retour* ». Cette locution, « *la bête immonde* », souvent utilisée afin de désigner les idéologies au discours contestataire, à savoir le nazisme, le fascisme, l'antisémitisme, etc. illustrant de la sorte encore une fois ce sentiment du *ressentiment* en faveur d'une violence extrême et inouïe.

Le *ressentiment* que ce médecin conserve de cette double trahison le conduit à en vouloir à tous les personnages. Sa quête de la vérité s'avère être un chemin périlleux, mais qu'il doit se hisser. Ce sentiment est donc « *engendré par une force qui est séparée de ses pouvoirs d'agir. Il est "esprit de vengeance", incapacité d'oublier, désir de conserver ou de retourner au passé censé se tenir plus près des véritables valeurs que le présent.*»²⁶¹ La forme sous laquelle il exprime son *ressentiment* se manifeste alors via son acharnement. Mais ce protagoniste périt victime de son *ressentiment*, qui l'aigrit à mesure que son sentiment d'impuissance à atteindre ses buts.

La fin tragique du protagoniste dans le roman comme dans le *roman graphique* est due à cet « *autoempoisonnement psychologique,*»²⁶², écrit Max MILNER.

²⁶¹ WYBRANDS Francis, « Généalogie de la morale, Friedrich Nietzsche » *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 février 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/genealogie-de-la-morale/>

²⁶² SCHELER Max, *L'Homme du ressentiment*, Éditions Gallimard, Paris, 1958, p. 14.

Comme il faut noter, face à pareille injustice, absence d'intérêts communs et la volonté de dialoguer sont les principaux moteurs de son *ressentiment*, et ont aussi augmenté le sentiment de haine né de longues années de guerre, qui nourrissent une méfiance infuse chez la famille d'*Amine JAAFARI* comme celle de tous les palestiniens.

I.2 Victime sans coupable

De toutes les œuvres de Yasmina KHADRA, une partie est consacrée au Proche-Orient, à savoir les romans : *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005) et *Les Sirènes de Bagdad* (2006), qui laissent entrevoir des figures doubles de femmes courageuses à la condition tragique. Ces œuvres, principalement *L'attentat*, relues à la lumière des grandes calamités par lesquelles ces dix dernières années se sont effroyablement illustrées, incarnent les plus modernes terreurs du siècle. Comme c'est le cas de la nature du préjudice commis par *Sihem*, laissant son époux sans recours face à un dommage personnel si manifeste, puisqu'il perd son travail, déchu de sa nationalité, dans une société où l'erreur n'ayant aucune chance d'être établie, dans un système qui ne reconnaît aucun statut de l'erreur, le protagoniste se trouve définitivement floué sans espoir que le système ne reconnaisse ses torts et ne s'efforce de les réparer ou de les dédommager.

Avoir écrit un roman entier sur la quête d'un homme victime, à la recherche de la vérité sur un fait qui ne l'a même pas commis, qui finit abattu sous le même fait qu'est un attentat. Toutefois, ce fait n'établit-il pas une ambiguïté autour de la *victimisation* ? Toutes les formes d'ambiguïtés autour du fait d'être victime sans coupable nous les trouvons dans les nouvelles que Franz KAFKA raconte pour répondre à cette problématique de la *victimisation* sans coupable, qu'on pourra se proposer de relire comme intertexte du roman et du *roman graphique*. Chez KAFKA, les hommes seraient toujours « *coupables d'avance* », quoi qu'ils fassent, leurs fautes les précéderaient quasi-métaphysiquement, malédiction ontologique de la condition humaine dont nul ne saurait s'absoudre. Mais la connotation philosophique d'une pareille interprétation doit nous alerter. Quand nous scrutons de plus près les textes de Yasmina KHADRA et de DAUVILLIER, et surtout, quand nous nous appliquons plus consciencieusement à mesurer les effets de lecture qu'ils engendrent ; une sorte d'injustice émerge et devient visible. Tiré de l'univers fictionnel, c'est ce

que nous proposons de voir à l'œuvre, à partir de *L'attentat* : roman et *roman graphique*.

Le sujet du roman c'est cette présence constante d'éthique, de morale personnelle, qui est juste effleurée, voire amorcée mais pas suffisamment développé dans le film de DOUEIRI. La scénarisation de *L'attentat* propulse une image d'*Amine JAAFARI* comme l'homme oublié et son incarnation est un autre moyen de servir sa cause, qui n'est pas forcément de l'innocenter en disant qu'il n'a rien fait de mal, c'est plutôt de l'innocenter humainement. Cette histoire de culpabilité et d'innocence ne peut avoir de sens, dans la mesure où ni il n'a rien fait de mal et il n'a rien fait de bien, il n'est ni coupable, ni victime de quoi que ce soit.

Relisons donc la scène pour en interroger la portée. *Amine JAAFARI* cherche à mener sa propre enquête quant à l'événement-suicide de sa femme *Sihem*. Face à une affaire que l'on ne peut porter en justice, il part alors à la recherche de son « *gourou* », le *Cheikh Marwan*. La force d'indignation qui anime *Amine JAAFARI* n'est pas neutralisable par un simple réconfort de son entourage d'amis juifs, ou même sa famille, bien au contraire : plus on expliquera à l'issue de quel enchevêtrement de processus collectifs on en est arrivé à cet état de fait, plus on insistera sur la complexité des mécanismes ayant interagi pour produire incidemment de pareille conséquence. Et puis la révolte, l'indignation, et la montée de l'irritation d'*Amine* à la réitération des appels à la raison et au calme proférés par le *Cheikh Marwan* en témoignent, auxquels il riposte :

J'avoue que je suis beaucoup plus en colère de n'avoir rien vu venir que pour le reste. Ma femme islamiste ? Et depuis quand, tiens ? Ça ne me rentre toujours pas là-dedans. [...] Que lui avez-vous raconté pour faire d'elle un monstre, une terroriste, une intégriste suicidaire, elle qui ne supportait pas d'entendre gémir un chiot ? (P.154-155)

Ceci augmente la dangerosité de l'individu pour le collectif : tout individu insatisfait de son sort au sein d'une collectivité est un dangereux révolutionnaire en puissance « *Moi-même je ne comprends pas d'où me vient cette insolence agressive qui fait trembler mes mains sans lézarder ma voix, battre mon cœur sans que fléchissent mes genoux.* » (P.155) *Amine*, conscient de la précarité de sa situation, « *opte pour la témérité.* » (P. 155) Telle est bien la conclusion pratique qu'*Amine* tire de son entrevue avec le *Cheikh*, scandale moral que l'image de la victime représente et qu'il transcrit immédiatement, à travers lequel il ne prête d'emblée guère attention à la teneur de son hôte, où il rajoute « *J'ai besoin de montrer clairement à ce*

chefaillon d'opérette que je ne le crains pas, de lui renvoyer à la figure la répugnance et le fiel que les énerguènes de son espèce secrètent en moi. » (P.155)

Inutile d'accuser quiconque, lui explique le *Cheikh Marwan*, ni de se croire victime d'une injustice qui le heurte frontalement. Et il n'y a pas de coupable à cet état de fait, puisqu'il n'y a personne à accuser « *Je n'apprécie pas la brutalité de tes reproches, frère Amine, [...]. Mais je mets ça sur le compte de ton chagrin. [...]* Autre chose : personnellement, je n'ai pas connu ta femme. Elle n'agissait pas sous notre bannière, mais nous avons apprécié son geste. » (P.) Même quand *Adel*, son neveu, prend la parole pour exposer les faits, les choses se gâtent. La narration en style direct reproduit pour le lecteur l'effet des paroles d'*Adel*, en lui expliquant aussi qu'il n'y est pour rien, d'ailleurs « *personne n'y est pour quelque chose. » (P.)*

Cette rencontre accentue donc encore, à dessein, l'effroi et le malaise d'*Amine JAAFARI* causé par le *Cheikh Marwan*, *Adel* notamment, car s'il y a une victime collatérale dans cet épisode décidément illisible et inassimilable, il s'agit bien d'*Amine*. Sur le plan moral, ces énoncés pris dans leur contexte énonciatif, renvoient à un principe de justice proportionnelle, qui met un coup d'arrêt au droit de vengeance et son engrenage fatal. La très fine perception de *L'attentat* rend-elle alors service à la littérature pour voir clair dans nos propres enjeux de justice sociale ?

I.3 Subir l'injustice

Quelle expérience de la justice, *L'attentat* de Yasmina KHADRA et DAUVILLER nous donnent-ils à faire ? Notre hypothèse consistera à soutenir qu'*Amine JAAFARI* reçoit ici, à travers sa quête, sa première confrontation. Il y en aura d'autres aussi rudes, dans la suite du roman. L'expérience de lecture de *L'attentat* et de son *adaptation en roman graphique* est ainsi extrêmement troublante.

Une telle problématique évoque indubitablement le débat sur des situations absurdes et impossibles à définir en termes strictement politiques ou sociologiques, de part et d'autre, idéologique et éthique. Car, ce que le « *le chef de guerre* » essaie de démontrer à *Amine JAAFARI*, c'est que sa position, ses intérêts individuels, voire son affaire personnelle – vue la posture de sa femme, ne voulant rien lui confier – sont immanquablement inextricables des intérêts collectifs défendus par la communauté arabe. Il soutient que c'est à sa femme et les personnes dans son genre dont il faut être fier. Elles ont pris position et essayé de rendre justice à leur pays, en lui accordant cette planche de salut. C'est alors sur le fond de cette paradoxale

convergence d'intérêts que se détache le singulier débat qui oppose *Amine* et l'ensemble des personnages pour savoir qui – de la communauté juive, de sa famille ou d'*Amine* – témoigne plus d'indulgence à l'Autre. *Amine JAAFARI* soutient que c'est lui qui rend service non pas à une seule communauté, mais plutôt à l'humanité en sa qualité de médecin. En choisissant son camp, il n'a pas tort de lui signifier néanmoins qu'il a choisi de sauver des vies, au lieu de tuer.

Je veux seulement vivre ma part d'existence sans être obligé de puiser dans celle des autres. Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens. [...] ce que je possède ne m'appartient pas. Pas plus que la vie des autres. Tout le malheur des hommes vient de ce malentendu : ce que Dieu te prête, tu dois savoir le rendre. Aucune chose, sur terre, ne t'appartient vraiment. Ni la patrie dont tu parles ni la tombe qui te fera poussière parmi la poussière. (P. 159)

Il est évident, aux yeux d'*Amine JAAFARI*, que le *Cheikh Marwan* cherche à tirer argument d'une valeur patriotarde ayant embrassé étroitement des individus hostiles, des nationalistes farouches, qui rappellent des disqualifications sociales comme point de départ initial du basculement de la politique à la question axiologique et marque précisément le seuil d'entrée dans une idéologie de l'exclusion, radicale et militante, continue à prendre part au terrorisme et à rejeter les principes même de processus de paix. Ce débat serré entre eux se conclut donc, et *Amine* a vite compris qu'il était vain de communiquer, puisqu'il ne trouve pas de réponse raisonnable et suffisamment satisfaisante à cette question essentielle, et sa souffrance le disqualifie socialement, et le fait apparaître comme irrécupérable.

Reste encore à en persuader *Amine JAAFARI*, qui ne veut pas abandonner sa quête, « *pourquoi t'obstiner à foncer dans le tas ? Ce n'est pas la bonne direction. Admettons que ces gens-là daignent te rencontrer, que comptes-tu leur soutirer ?* » (P.143) demande *Kim* à son ami, « *Ils te diraient que ta femme est morte pour la bonne cause et t'inviteraient à en faire autant. [...] Je t'assure que tu fais fausse route. Retournons chez nous et laissons faire la police.* » (P. 144) lui enjoint *Kim* encore. Cette instance à enjoindre *Amine JAAFARI* de cesser de faire preuve d'irresponsabilité, signifierait-elle aussi de cesser de voir l'injustice. Quel message, *Kim*, peut-elle véhiculer au lecteur ?

Subir l'injustice et la violence physique impliquent un risque d'effondrement psychique et moral. Son incapacité à supporter l'injustice écrasante le détruit, et le rend en quelque sorte, indigne d'être respecté, parce qu'il manifestait une sorte de révolte et d'un immense désir de vengeance. Communément, celui qui s'y laisse

prendre y perd ses moyens, tout simplement, et jusqu'à la capacité de prouver aux autres qu'il mérite de faire valoir ses droits au respect.

Chez Yasmina KHADRA, la scène où son personnage découvre que sa femme est la kamikaze est certes d'une très grande dureté. Il faut être solide pour y résister. Sinon, on s'écroule, on y est englouti. La réflexion sur le mérite remplace et annule celle sur la réparation du préjudice. Vivre en Palestine ou faire sa vie de l'autre côté de la rive à Tel-Aviv, chez KHADRA, serait-ce donc comprendre qu'il n'y a nulle justice à attendre de la vie et qu'on ne sera pas armé pour la vivre si la moindre injustice nous arrête ? C'est en ce sens que le roman de KHADRA, ou encore le *roman graphique* de DAUVILLIER, pourraient être lu comme des textes de formation paradoxal.

II - Penser la responsabilité morale et la solidarité avec DOUEIRI

II.1 L'ontologie de la responsabilité

Être responsable de nos actions, nos omissions ou leurs conséquences concerne en partie la *responsabilité morale*, qui a préoccupé la philosophie du XIX et XX^e siècles et demeure encore d'actualité et est particulièrement matière à controverse, puisque le questionnement sur cette dernière contient un lot de problèmes philosophiques. Or, dans le film de DOUEIRI, nous distinguerons deux principes de la *responsabilité morale* ; celui qui met l'accent sur les actions selon lesquelles nous blâmons des individus ayant certains attributs ou certaines attitudes, comme celui qui soutient que l'existence de certains facteurs empêche l'individu d'être responsable d'une action. Nous porterons d'abord notre attention sur la responsabilité et les obligations des personnages ; des plus enclins à blâmer, jusqu'à louer cet acte qu'est *L'attentat*.

Contrairement au roman et au *roman graphique*, le film vire plutôt vers l'établissement d'une réflexion éthique à la fois subsidiaire et saillante. Le film est, en lui-même, à la fois simple à suivre et mystérieux : l'énigme tient sans doute à la simplicité même du factuel en jeu, au caractère dépouillé d'actions. Le protagoniste se présente au début du récit, comme un médecin installé à Tel-Aviv, jouissant d'une solide réputation de sérieux, d'honnêteté et de fiabilité. Le scénario décrit assez précisément cette scène – inexistante dans le roman – lorsqu'il est nommé lauréat pour ses recherches et sa réussite médicales. Puis se penche vers son cadre de travail,

ainsi que ses trois collègues, *Kim*, *Ilan Ross*, et *Raveed*, au moment où explose la bombe humaine ; *L'attentat* éponyme du film. Après la manifestation de la vérité, quant à l'identité du suicidé, tout échange d'informations devient impossible entre les personnages, eu égard à la perplexité de la situation, mettant en cause la responsabilité incombée aux deux communautés.

Le film semble de prime abord adhérer à ce principe kantien, où le « *devoir* » implique « *pouvoir* », selon lequel nul n'est obligé d'instituer ce que l'on ne peut faire, car « *l'action à laquelle le "devrait" s'applique doit en effet être possible dans les conditions naturelles.* »²⁶³ En effet, selon cette formule éthique, il faut que la personne ait un déterminisme dans ses actions, ayant la capacité de prendre une décision en toute conscience, ayant notamment pour principale condition : la liberté. Cette indissociabilité de la responsabilité philosophique et la liberté d'action constitue un débat philosophique chez Jean-Paul SARTRE, selon lequel :

Si, en effet, l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par une référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté, l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de ce qu'il fait.²⁶⁴

Or, la précision apportée dans la *transécriture* de *L'attentat*, quant à la notion de *responsabilité morale*, maintient toujours un statut dilemmatique. Car au final, *Sihem* devant le restaurant, rempli d'enfants, décide par elle-même de se faire exploser, et en fait une dizaine de morts et de blessés. Certains personnages jugent que *Sihem* et son principal gourou sont responsables de leurs actions. Autrement dit, ils sont blâmables puisqu'il d'agit d'un meurtre terroriste prémédité. Quoiqu'elle ne soit pas la source de cet homicide, mais sa décision vient d'elle.

Rajoutant également qu'une *responsabilité morale* est nécessairement manifeste sous formes de remords ou de contentements. Cependant, en l'absence de l'auteur de *l'attentat*, quelle *responsabilité morale* répondra des intentions et de cet acte délictueux devant la conscience ? Comment assumer des responsabilités qui ne sont pas siennes ? Recouvrer sa responsabilité, quand on n'a pas su répondre présent à l'appel de l'épreuve vis-à-vis de son pays d'origine ?

²⁶³ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Éditions Flammarion, traduction de l'allemand RENAUT Alain, Paris, 2006, p. 473.

²⁶⁴ SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, p. 38.

Certains ont avancé que son acte demeure plutôt louable, qu'ils en étaient fiers, elle est même « *devenue une icône locale* » (Film) Voulant rencontrer, comme dans le roman, le mentor de *Sihem*, *Amine JAAFARI* se voit conduire vers une église et se trouve alors confronté à un prêtre, étant donné qu'elle était, contrairement au roman, de confession chrétienne. L'opinion de ce dernier est que « *Nous ne sommes pas des islamistes, ni des chrétiens fanatiques, nous sommes un peuple complètement ravagé, qui se bat par tous les moyens pour retrouver sa dignité* » (Film) C'est pour ainsi dire, s'il existait une quelconque *responsabilité morale* dans ce cas de figure, elle serait attribuable à celui qui agit « *selon sa conscience* » (Film).

Cela dit, qu'il n'existe pas de consensus nécessaire autour de cette question. Nous avons donc une œuvre mixte à la fois pour et contre toute responsabilité. Cela n'empêche pas que le protagoniste ait des responsabilités, même s'il n'est pas responsable de la situation telle qu'elle se présente pour la société du récit. Sa position sur ce conflit, du moins dans le roman, se manifeste à travers ces propos : « *Il n'y a pas que le geste de Sihem. Il y a moi aussi. Si ma femme s'est donné la mort, c'est la preuve que je n'ai pas su lui faire préférer la vie. Je dois certainement avoir une part de responsabilité.* » (P.107)

Vis-à-vis de cette posture, il faut prendre des mesures. Si aucune conscience morale ne persiste à veiller sur l'angle de vision du réalisateur, il en élargira la portée, en laissant place au doute sur le but à obtenir. Donc, le réalisateur/adaptateur ne répond pas, et c'est cette fin ouverte qu'il procure au film qui, précisément, produit tout l'intérêt de l'œuvre, octroie tout son mystère à *Amine JAAFARI* ; est-ce à dire que *L'attentat* adapté en film est un autre cas de littérature ? Toutes ces questions sur la responsabilité et la *solidarité*, bien qu'elles soient différentes, sont liées et se rejoignent, voire pour certains sont indissociables. En revanche, elles n'ont pas à avoir de réponses communes. Des réponses qui varient en fonction du contexte et de l'époque, et vaut tout de même la peine de les distinguer.

II.2 Jusqu'où va la solidarité ?

Le débat sur la *solidarité* du protagoniste est l'une des questions d'interprétation philosophique les plus intéressantes que pose le film de DOUEIRI. Et ce n'est pour trancher promptement ce débat, mais essayer de le garder ouvert encore une fois pour voir ce qui, dans l'enceinte artistique cinématographique, justifie pareil cas d'ambiguïté d'exemplarité morale. Qu'est-ce que la *solidarité* ? Quel rapport faut-il

penser entre le mécanisme politique d'une *solidarité* institutionnelle, et une approche humaniste ?

Nous nous intéressons alors au dernier épisode du film afin d'étudier les dialogues échangés entre les personnages. Après avoir rentré de Naplouse, *Amine* va rencontrer son amie *Kim*, une scène qui n'est pas commune aux trois œuvres.

Film de Ziad DOUEIRI : L'attentat (2012) (retranscription personnelle des dialogues)

À Tel-Aviv, Amine JAAFARI de retour de Naplouse, attend son amie Kim devant sa voiture, dans un parking qui se trouve au bord de la mer.

Kim. – Je ne me suis pas fait du mauvais sang pendant trois semaines pour que tu me dises qu'elle l'a fait. Ta famille, elle est au courant ?

Amine. – Pas plus que moi.

Kim. – Et pour les membres du groupe, tu as pu les rencontrer ?

Amine. – C'est derrière moi, Kim.

Kim. – Tu as dû apprendre des choses sur eux. Est-ce que ta famille est impliquée dans tout ça ?

Silence (pendant qu'ils se promenaient sur une corniche)

Kim. – Je ne te comprends vraiment pas, tu sais ? Il y a eu dix-sept morts et en plus huit seront handicapés à vie. Et parmi eux il y en a même que tu as opérés.

Amine. – Qu'est-ce que tu me veux ?

Kim. – Amine si tu sais quoi que ce soit tu dois parler à la police. Il y a un devoir moral envers les victimes, tu leur dois la vérité.

Amine. – Arrête ! Ce n'est pas mon rôle. Ok ?

Kim. – Ils sont réussis à te convaincre.

Amine. – Je n'ai aucune intention de dénoncer quelqu'un, ni à la police ni à qui que ce soit.

Kim. – Pourquoi ?

Amine. – Je refuse de collaborer à des mesures de répression, tu as entendu ? Ok ? Ce conflit nous dépasse tous.

Kim. – Et tu protèges ces gens-là maintenant ?

Amine. – Non

Kim. – C'est à bras ouverts qu'on t'a accueilli, tu le sais, ici, tu avais une bonne vie.

Amine. – Je n'ai rien reçu, tout ce que j'ai je l'ai mérité.

Kim. – Parce qu'on t'a offert la possibilité, j'ai des doutes Amine, j'ai l'impression que tout ce que tu disais avant ...

Amine. – C'était des histoires ?

Kim. – Non, ça t'arrangeais. Je ne crois vraiment pas que l'on puisse vivre dans un pays, et aussi profiter de ce qu'il a à offrir tout en refusant de le défendre.

Amine. – Mais de quoi tu parles ?

Kim. – La prochaine fois quand tu seras au bloc opératoire soignant les victimes d'un attentat-suicide pose toi la question de savoir qui est-ce que tu tentes vraiment de sauver ?

Pourquoi *Amine JAAFARI* préfère-t-il rester en dehors de cet engagement ? Pourquoi préfère-t-il ne pas donner ses raisons ? Faire bonne contenance, son honnêteté proclamée, son sérieux, excluent-ils toute duplicité ? En effet, le dialogue échangé entre ces deux derniers dépasse en valeur éthique et en qualité

psychologique, celui du roman. Car, la dramatisation et l'objectivité de l'angle des prises de vue de la caméra permettent le conflit entre eux avec les questions de la *solidarité*, du sacrifice, et de la confiance mutuelle. L'ambiguïté autour de la *solidarité*, voire la non-*solidarité* présente ici referme le récit filmique. Et c'est sur cette dernière que le film de DOUEIRI est construit.

Le dilemme éthique n'est pas résolu dans le film et se conclut sans aucune exemplarité morale, parce qu'il n'existe aucune loi qui dicte si nous devons quelque chose à tout homme en détresse même si nous ne sommes pas responsables de son malheur ni lié à lui par des liens familiaux ou sociaux. *Kim* précise seulement que même s'il ne lui doit rien, même s'il n'a contracté envers elle et envers son peuple ni dette ni engagement, c'est bien de leur venir en aide, stipulant de la sorte non pas une obligation juridique, mais plutôt morale. Les raisons strictement immanentes par lesquelles DOUEIRI explique ici l'interruption de la quête du médecin tiennent d'une prise de conscience accrue. Nous pouvons le lire notamment dans l'extrait suivant, car le conflit qui a bouleversé sa vie n'était pas :

Une querelle régionale comme les autres, et ce n'est pas seulement un affrontement entre deux 'tribus cousines' malmenées par l'Histoire. C'est infiniment plus que cela. C'est ce conflit, plus que tout autre, qui empêche le monde arabe de s'améliorer, c'est lui qui empêche l'Occident et l'Islam de se réconcilier, c'est lui qui tire l'humanité contemporaine vers l'arrière, vers les crispations identitaires, vers le fanatisme religieux, vers ce qu'on appelle de nos jours '**l'affrontement des civilisations**'.²⁶⁵

En installant l'épreuve de l'assistance à un pays d'accueil, comme l'est Tel-Aviv pour *Amine JAAFARI*, le film de DOUEIRI pousse la problématique un cran plus loin : jusqu'où doit-on assister ? Et jusqu'où devrait aller la *solidarité* ? Quelles bonnes raisons seraient recevables pour valider un tel abandon comme moralement acceptable ? En l'incarnant dans la durée réelle d'une vie sociale, le film se charge, de tous les problèmes que le roman dissimule. Car la *transécriture* de *L'attentat* a imbriqué dans le film ce dialogue, raconté en un paragraphe dans le scénario, sous la plume de DOUEIRI, et s'est confronté alors aux difficultés que le texte de Yasmina KHADRA n'avait pas eu à rencontrer. Que se passe-t-il en effet quand *Kim* repart en laissant seul *Amine* sur place ?

De fait, *L'attentat* en film met en scène des voix narrative donnant la mesure de leur protestation face à la brutalité de la guerre qui a forcé ces amis à la dislocation.

²⁶⁵ MAALOUF Amin, *Les désorientés*, Éditions Grasset, Paris, 2012, p. 291.

Après tant de conflit et de combat, les choses ont mal tourné, et que *Siheem* l'a abandonné, *Amine* décide de tout laisser derrière lui, et il trouve que ce n'est aucunement son rôle, il s'agit plutôt d'un conflit qui, en vain, les dépasse tous. Cette fin imprègne donc tout le récit de cette non-assistance, implicite avec laquelle le réalisateur/adaptateur se débat. Du moment qu'on demande au protagoniste de sauver un semblable, certes, mais qui ne lui est rien, qui ne lui est pas vraiment proche ; a-t-il fait tout ce qu'il fallait faire ? Ce dont il pouvait ? Dans le cas contraire, est-ce considéré telle une forme d'insoumission, de résistance, voire de subversion ? Ce sont en réalité des questions différentes, mais néanmoins liées et interdépendantes.

II.3 La désobéissance civile et la résistance non-violente

Nous passons ainsi à l'idéologie de la *désobéissance civile*, définie par le modèle de l'américain Henry-David THOREAU, en analogie avec celle de John RAWLS développée dans son ouvrage *Théorie de la justice*, publié en 1971. L'analyse de cette notion par le secrétaire national de Justice et Paix-France, Christian MELLON entend par là non pas « une rupture de citoyenneté », ni « un acte insurrectionnel »,

Il s'agit d'une manifestation de « civisme » au sens fort : volonté d'œuvrer pour l'intérêt général, même au prix de risques personnels. Le fait que la désobéissance civile soit nécessairement publique, et recherche même la médiatisation la plus forte (ce qui la distingue nettement de l'infraction criminelle), s'inscrit dans ce même registre du civisme : l'acte vise à éveiller la conscience des autres citoyens, à susciter un débat.²⁶⁶

Cette forme de résistance passive ne va pas sans risques personnels prévisibles, dans la mesure où ceux qui la pratiquent peuvent recourir des peines (arrestation, amende, réprobation de l'entourage) afin d'aboutir à des résolutions relevant, à tort ou à raison, des intérêts, des valeurs et des objectifs partagés par les individus d'une société. « C'est en tout cas une position éthique marquée que d'affirmer la possibilité – voire l'obligation – de désobéir à la loi positive au nom d'une loi d'un autre ordre. »²⁶⁷ Le principal objectif de cette *désobéissance civile* est l'abrogation ou l'amendement d'une loi au caractère injuste ou la politique contestée, en exerçant une certaine force de pression sur un régime autoritaire. Cette désobéissance exige notamment un certain nombre de participants qui « jouissent d'un réel prestige moral

²⁶⁶ MELLON Christian, « Désobéissance civile », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 octobre 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/desobeissance-civile/>

²⁶⁷ Ibid.

dans l'opinion. »²⁶⁸ Ce que semble traduire la position d'*Amine JAAFARI*, or, il procédait dans le film lui-même directement aux opérations, à des exécutions, ce qui est antinomique aux valeurs, même en ayant une motivation éthiquement forte.

L'action d'*Amine JAAFARI* fait appel également à l'idéologie de la *résistance non-violente*, développée par l'indien Mohandas GANDHI au cours de son combat contre la discrimination, les violences contre autrui au nom de la religion, ou d'une conviction donnée et contre l'occupation britannique notamment. Ce mode de pensée, qui dépend de multiples circonstances, puise ses sources philosophiques dans l'éthique. Paul RICŒUR relève d'ailleurs avec justesse dans un article consacré à *L'homme non-violent et sa présence dans l'histoire*, dans son ouvrage *Histoire et Vérité*, les traits de cette technique « *de la résistance et de la désobéissance* », relatifs au modèle gandhien, à propos de ses compagnes exécutées en Afrique du Sud et aux Indes :

On y remarquera un sens aigu des effets de masse, dans la discipline, la résolution et surtout l'absence totale de peur à l'égard de la prison et de la mort ; ici le caractère actif de la non-violence éclate : le véritable laisser-faire, aux yeux de GANDHI, c'est la violence ; par elle je me livre au meneur, au chef ; la non-violence, c'est pour lui la force.²⁶⁹

Le malheureux *Amine JAAFARI* est, en outre, loin de toute ambition politique, or, la principale difficulté d'interprétation de *L'attentat* consiste sans doute, en fait, à affronter l'énigme en tant que telle, sans la réduire d'emblée à un symbole d'engagement politique. Le recours à cette issue - celle de l'éloignement - est transposé dans le film comme étant la solution trouvée, la neutralité de sa position vis-à-vis des scrupules moraux.

Or, dans une prise de vue autre, le réalisateur, comme à travers le personnage de *Kim* toujours, bifurque vers une optique antinomique qui semble la marque d'une mauvaise conscience persistante, qu'il tente constamment de recouvrir, de diluer, par ces multiples mises en scène dilemmatique, pour se débarrasser du cas de conscience que l'œuvre de KHADRA n'a pas soulevé. L'activité de la *transécriture* fait-elle donc de l'œuvre cinématographique de DOUEIRI une sorte de reconstitution du texte source au caractère casuistique ?

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ RICŒUR Paul, *Histoire et Vérité*, Éditions Seuil, Paris, 1967, p. 274.

La décision de la non-solidarité d'*Amine* insuffle en l'occurrence du dilemme et de la perplexité, parce qu'il refuse de remettre à la police la lettre - envoyée par *Sihem* avant sa mort, d'une part et d'autre, après avoir connu la vérité et rencontré ces personnes avec qui elle coopérait, il décline toute responsabilité ou obligation à l'égard de ceux qui l'ont accueilli. En un sens, c'est pour cela même que DOUEIRI rajoute ce dernier discours entre *Amine JAAFARI* et son amie *Kim Yehuda* qui clôt le scénario : car ce dilemme tenace qui soulève un autre questionnement éthique difficile à résoudre, consiste à trouver un juste équilibre entre la lutte contre les terroristes et la préservation des principes des droits de l'homme, en levant un voile sur la question israélo-palestinienne.

III - Un dilemme dans le texte dramatique de BERTHIER

III.1 Le principe de la guerre juste

La réflexion se prolonge sur la problématique d'une littérature inscrite dans un nouveau modèle d'éthique. Dans la pièce de Franck BERTHIER, écrivain et metteur en scène français, adaptée en 2015, l'émotion remplit le même rôle que dans le roman de Yasmina KHADRA, qui ouvre un espace de débat en obligeant à voir un problème rémanent dans un éternel renouvellement, celui de la guerre juste. Un thème considérablement illustré par tous les arts, et si fréquent dans toutes les littératures depuis les chansons de geste, les romans de chevalerie projetant une image exaltante de la guerre propice. Elle est notamment pour certains écrivains sens du devoir, de la patrie, du sacrifice.

Or, avec l'évolution des mœurs, elle a eu ses détracteurs, en particulier chez les moralistes, qui consistent à dénoncer son absurdité. De ce fait, rien ne montre mieux comment la guerre n'est plus synonyme de gloire que la littérature moderne²⁷⁰ avec des textes dont le discours est plus simple que celui des panégyristes, montrant de la sorte la raison de l'hostilité ou les causes d'un conflit qui sont souvent d'une futilité absurde. Comme la description de son cadre se fait de plus en plus critique, voire

²⁷⁰ Les plus importantes productions de la littérature moderne ont eu pour vocation première cette démythification de la guerre que met en œuvre Louis Ferdinand Céline dans la première partie de son œuvre *Voyage au bout de la nuit* (1932) pour témoigner de son expérience du fond et dénoncer le patriotisme mensonger et sur la monstruosité de la réalité guerrière. (Jules Romain, *Verdun*, 1938 ; Blaise Cendrars, *La Main coupée*, 1946 ; Louis Ferdinand Céline, *Casse-pipe*, 1948).

hostile et l'image des soldats les montre comme des hommes ordinaires, ni héroïques, ni poltrons, victimes qui arrivent parfois à réchapper du péril.

Tel est le cas de la pièce de BERTHIER, sur le fond d'une paradoxale convergence d'intérêts que se détache le débat qui oppose *Amine JAAFARI* et les autres protagonistes pour savoir la légitimité du combat politique et l'exemplarité morale. Le problème se pose dans les mêmes termes aujourd'hui à propos de la lutte antiterroriste et ses dilemmes en démocratie qui use de moyens sans limite morale. C'est justement dans les *Lettres à un ami allemand*, que CAMUS résumait tout le dilemme de la guerre juste dans un contexte, pourtant difficilement contestable, de la guerre contre le nazisme, en avouant à son ami allemand imaginaire « *il est des moyens qui ne s'excusent pas. Et je voudrais pouvoir aimer mon pays tout en aimant la justice. [...] C'est en faisant vivre la justice que je veux le faire vivre.*»²⁷¹. Évoquant ainsi toute la question d'usage de moyens condamnables au service d'une fin juste, celle de la justice, or est-ce qu'ils peuvent être légitimés du point de vue éthique ?

De la même manière, *La transécriture de L'attentat* en pièce de théâtre se situe dans cette optique et soulève le problème, et expose des propositions contraires et conditionnelles où elle laisse les protagonistes face à une alternative embarrassante, et cela nous est révélé à travers leurs discours traversés par tant de questionnements téléologiques et éthiques. Hormis le combat aveugle auquel ils font face, s'ajoute à leur condition la condamnation à un autre instrument de contrôle et de domination qui leur attache les esprits ; une guerre qui se manifeste sous forme d'une sujétion morale, alors qu'aucune « *guerre n'est justifiable car rien n'est au-dessus de notre propre vie* », se prononce *Amine JAAFARI* (P. 19).

De ce fait, comment tirer les différents critères de la moralité de la guerre à travers *L'attentat* de BERTHIER ?

La vie de l'éminent chirurgien *Amine JAAFARI* bascule le jour où il découvre que sa femme s'est fait exploser au milieu d'un restaurant rempli d'enfants à Tel-Aviv. *L'attentat* ouvre en effet un débat, mais ne tranche pas la question qui évoque le dilemme de la mort au caractère binaire ; celle du suicide de *Sihem* pour sauver son peuple, commis au préjudice d'innocents enfants présents ce jour-là dans le restaurant. L'émotion entraîne en effet une polémique hostile entre les personnages

²⁷¹ CAMUS Albert, *Lettres à un ami allemand*, Éditions Gallimard, Paris, p.17.

de la pièce, dans laquelle la pitié est mise à l'écart du problème. La véritable question déclenchée par l'émotion et prise en charge par le *Kim*, est plutôt :

Tu t'imaginais quoi ? Dix gosses sont morts en plus de sept autres victimes et de dizaines de blessés ! Ces hommes [les extrémistes] cherchent à se venger c'est tout. C'est primaire et stupide mais tu peux difficilement leur reprocher de défendre les leurs... C'est quelque part aussi légitime que ta colère à toi, non ? (P.12)

Le texte théâtral déclenche alors une bipolarité axiologique qui adhère aux valeurs patriotique et antipatriotique. Dans la mesure où, une première partie des protagonistes reproche à *Sihem* - et par insinuation son époux avec - son engagement dans le conflit. Car, la cause défendue par cette dernière et les autres résistants n'est pas perçue par les autres personnages comme une guerre juste puisqu'ils ont pris pour devise : « *La justice n'a pas de prix ...* » (P.26) Ainsi, leur engagement n'est pas reçu au niveau éthique et politique où il mérite de l'être. Parallèlement, *Leila*, à son tour reproche à son frère *Amine* son exil, son manque d'attachement au sol, sa trahison envers son pays, puisqu'ils ne se sont pas revus depuis que l'un et l'autre ont choisi leur camp. Selon elle :

Leila

La haine ça vient avec la conscience de son impuissance et il n'y a pas pire cataclysme que l'humiliation. Ça ôte le goût de vivre. Ici, personne ne tue pour le plaisir. Nos enfants que tu vois avec des frondes, des lances roquettes, ils détestent tous la guerre. Eux aussi ils voudraient être honorables, être chirurgiens, stars de la chanson, acteurs de cinéma, rouler dans de belles voitures et croquer la lune tous les soirs mais on leur refuse ce rêve. On cherche à les cantonner dans des ghettos. C'est pour ça qu'ils préfèrent mourir. *Sihem* l'avait compris. (P.33)

La question des priorités morales se traduit chez ces résistants par une éthique de type téléologique ; c'est la finalité qui est déterminante pour leur choix. Leurs engagements les aveuglaient au point de leur faire perdre toute capacité de discernement. Comme *Sihem* qui a commis l'incommensurable ; *L'attentat*. Cette attitude l'oppose à *Amine JAAFARI* qui s'insurge contre son choix, en considérant ses actes inéluctablement répréhensibles, selon lui, une fin juste ne justifie jamais un moyen moralement indigne. Pour ce qui est de la position de ce dernier ; c'est de la saugrenuité à vouloir entrer dans un jugement de proportionnalité entre ce qui est moralement indéniable ou irrecevable dans une action qui est illégitime usant de moyens sans limites morales. Cette dernière proposition est considérée comme exemplaire des raisonnements modernes sur la guerre juste. Ou pour le dire

autrement, à travers ce choix confirmé par *L'attentat* de Franck BERTHIER de conserver à l'écoute le droit à intervenir sur le terrain de la rationalité politique.

III.2 Une relecture de la Loi morale du talion

Le texte théâtral de BERTHIER remet en cause cette pensée sur la loi morale du talion au nom de la liberté, qui consiste à traiter le coupable de la même manière qu'il a traité les autres. Autrement, de dédommager la victime proportionnellement au préjudice subi : le prix d'un œil pour un œil. Or, dans cette œuvre qu'est-ce qui pourrait fixer le prix d'une patrie, d'une part et d'autre, celui d'innocents enfants ? Qui paiera le crime commis et luttera contre les forces du mal de manières exemplaires ?

Afin de répondre à ces questionnements, il convient d'emblée de rappeler le sens courant sur l'interprétation de la loi morale du talion dans l'imaginaire occidental, qui vient en fait de la volonté judaïque. Ainsi, dans *Les Dix Commandements*, qui constituent la Loi de Moïse, une sorte de code de morale, de droit pénal et civil, que nous trouvons au chapitre 21 (verset 24), « *la loi du talion* », prononcée lors d'un préjudice opéré par accident, où on rendra « *œil pour œil, dent pour dent, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure, plaie pour plaie.* » Cette loi constitue l'un des principes, faisant l'objet de commentaires innombrables dans l'exégèse juive traditionnelle, afin d'évaluer la pertinence morale et les conditions d'application particulières.

Le christianisme a notamment hérité cette légitimation de la peine de mort de la tradition juive. En outre, dans l'Évangile de Mathieu, la volonté chrétienne, marque sa différence avec la loi morale du judaïsme, où Jésus cite la parole de l'Exode, afin de la récuser, mais au prix d'une contestation volontaire sur la façon dont il faut la comprendre :

Vous avez entendu qu'il a été dit : Œil pour œil, dent pour dent. Eh bien ! Moi je vous dis de ne pas tenir tête au méchant : au contraire, quelqu'un te donne-t-il un soufflet sur la joue droite, tends-lui encore l'autre ; veut-il te faire un procès et prendre ta tunique, laisse-lui même ton manteau ; te requiert-il pour une course d'un mille, fais-en deux avec lui. A qui te demande, donne ; à qui veut t'emprunter, ne tourne pas le dos. ²⁷²

Quant au discours philosophique, il ne parlera pas toujours en faveur de la loi du talion. À titre d'exemple, dans son ouvrage *Réflexion sur la guillotine* Albert CAMUS énonce que le talion est, en son essence, telle :

²⁷² Bible l'Évangile de Matthieu (V, 38-42)

Une réponse quasi arithmétique que fait la société à celui qui enfreint sa loi primordiale. [...] Il s'agit d'un sentiment, et particulièrement violent, non d'un principe. Le talion est de l'ordre de la nature et de l'instinct, il n'est pas de l'ordre de la loi. La loi, par définition, ne peut obéir aux règles que la nature.²⁷³

Similairement, les personnages de la pièce de BERTHIER rappellent la loi du talion dans un contexte de réflexion sur la façon de réagir au mal que subit volontairement le peuple arabe et juif, contraints de vivre dans une obligation de proportionnalité malencontreuse. Et pourtant cette loi du talion est dénoncée par *Kim*, selon laquelle c'est une loi qui ne peut mener qu'au cataclysme, notamment en ce qui concerne le conflit israélo-palestinien. Elle, qui a toujours affirmé son idéologie pacifiste, exprime à travers son discours sa position négative vis-à-vis de tout ce qui constitue le conflit. À ce sujet elle précise : « *un attentat n'arrive jamais par hasard...C'est toujours une réponse. On envoie un drone, ils répondent par une bombe. Et si c'était nous qui refusions d'écouter ?* » (P. 13) S'il n'y a pas d'entente, comme l'énonce *Kim*, les limites ne sont pas aisées à définir dans l'usage de la violence.

Le discours d'*Amine JAAFARI* rejoint ainsi celui de *Kim* en extirpant le principe de cette loi qui lui paraît en dislocation avec la justice, puisqu'il s'agit de la privation de la vie, en répondant à *Leila* « *Cela ne me convient pas... Votre logique ne me convient pas. Vous faites une gloire de la mort, pas moi.* » (P.33) Il défend de la sorte un certain nombre de principes, selon lesquels se faire justice soi-même semble lointain et utopique ou relève plutôt de l'impossible, dépassant de loin sa mission. C'est ce que *Yasmina KHADRA* précise, lors d'un entretien à propos de son roman *L'attentat* : « *La barbarie est faite pour être vaincue. Toute l'histoire de l'humanité nous le prouve à travers les âges. L'Humanité saura toujours survivre aux cataclysmes qu'elle provoque, qu'ils soient politiques, idéologiques ou religieux.* »²⁷⁴

L'adaptateur tente alors de redéfinir cette loi du talion, cette réciprocité de la peine, en ôtant à la victime le droit de se venger en suivant sa seule colère, pour confier à la collectivité, au pouvoir judiciaire la tâche de rendre la justice. La charge de la loi morale du talion, dans la perspective théâtrale, sert en effet à témoigner

²⁷³ CAMUS Albert, *Réflexion sur la guillotine*, Éditions Folio, Paris, 2008, p. 28.

²⁷⁴ Yasmina KHADRA invité en 2016 à Mulhouse pour une conférence organisée par la librairie 47° Nord afin de l'interroger sur sa trilogie : *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005), *Les Sirènes de Bagdad* (2006), principalement *L'attentat* en relation avec les attentats survenus en France en 2015.

d'une relecture qui abolit indubitablement l'Ancienne Loi, puisque son contre-sens dure jusqu'à aujourd'hui, considérée habituellement – à tort – comme une règle de vengeance que le texte théâtral renvoie à l'infra-moralité.

III.3 « Une mort contre cent vies. Mais c'est de l'arithmétique ! »²⁷⁵

La problématique de l'existence des limites à la violence au service du bien est fortement présente dans l'héritage de la littérature universelle, mais qui se renouvelle à chaque fois avec le changement des époques, voire l'évolution des mœurs. Or, et c'est l'élément le plus fascinant dans la *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre, ce retournement axiologique du sens de l'œuvre source, est perceptible d'abord dans la littérature occidentale : Fiodor DOSTOÏEVSKI, Victor HUGO, James JOYCE, Stefan ZWEIG, Albert CAMUS, pour ne citer que quelques noms, voire dans l'expérience historique à travers les témoignages de déportés et la réflexion sur le phénomène totalitaire, avant de se trouver justifié par un renouveau des lois et textes du droit. Tel est le cas de la pièce de théâtre de BERTHIER, initiatrice d'une nouvelle traduction du roman, autrement dit, le dilemme est ici pertinemment accentué, au-delà de ce que le texte d'origine donnait à voir.

Cette formule, « *Une mort contre cent vies. Mais c'est de l'arithmétique !* », tirée de *Crime et Châtiment* (1866), le roman de l'écrivain russe Fiodor DOSTOÏEVSKI, est prononcée lors d'un débat entre un étudiant et un jeune officier, sur l'éventualité d'un meurtre d'une vieille usurière, dont la vie n'est utile à personne, au contraire, elle est malfaisante :

Si on la tuait et qu'on prenne son argent avec l'intention de le faire servir au bien de l'humanité, crois-tu que le crime, ce tout petit crime insignifiant, ne serait pas compensé par des milliers de bonnes actions ? Pour une seule vie, des milliers d'existences sauvées de la pourriture. Une mort contre cent vies. Mais c'est de l'arithmétique ! D'ailleurs, que pèse dans les balances sociales la vie d'une petite vieille [...] ? ²⁷⁶

Alors que Raskolnikov, le protagoniste du roman un pauvre étudiant, assis près de ces deux derniers dans cette taverne entend tous leurs propos, lancés au départ dans une diatribe contre l'injustice du sort et de l'inégalité de la répartition des ressources entre misérables méritants et riches indignes, un discours qui va aller jusqu'à

²⁷⁵ DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Crime et Châtiment*, Tome I, Éditions Bibliothèque de la pléiade, traduction du russe par ERGAZ Doussia, Paris, 1950, p. 163.

²⁷⁶ DOSTOÏEVSKI Fiodor, op.cit., p. 163.

défendre un droit de tuer ceux qui ne méritent pas de vivre et nuisent à ceux qui eux, le méritent. Ce discours le suscite à passer à l'acte et devient de la sorte le meurtrier de la vieille, prétextant un droit de tuer ceux qui ne méritent pas de vivre et nuisent à ceux qui eux, le méritent. C'est ce qui fait le rapprochement entre *L'attentat* de BERTHIER et le texte de DOSTOÏEVSKI, parce qu'il met la morale au premier plan, reléguant la justice au second. Ce dilemme, qui est celui de la justice-même, est relevé par le juge d'instruction Porphiri Petrovitch de *Crime et Châtiment* :

De cas général, c'est-à-dire qui réponde à toutes les formes et formules juridiques, ce cas type pour lequel les règles sont faites et écrites, il n'y en a point, pour la bonne raison que chaque cause, chaque crime, si vous voulez, à peine accompli, se transforme en un cas particulier, et combien spécial parfois : un cas qui ne ressemble à rien de ce qui a été et paraît n'avoir aucun précédent.²⁷⁷

Quant au texte théâtral de BERTHIER, une identique péripétie morale est interposée sur laquelle nous nous interrogeons : n'existerait-il pas d'autres moyens afin de libérer la Palestine, hormis celui de l'assaut ?

Sihem réussie à se faire exploser au milieu d'un restaurant rempli d'enfants, laissant sur place une dizaine de victimes, sans un mot, et sans que l'adaptateur du roman ne nous donne le moindre accès à sa pensée. Ce droit de tuer, et se faire tuer également dans *L'attentat* de BERTHIER prétendu inspiré par une profonde conviction, est parfaitement hostile et souvent même stérile.

Examinons un autre exemple qui soulève encore les questionnements tant politiques que moraux par ses propres enjeux d'éthiques en alliance avec *L'attentat* de BERTHIER. Il s'agit bien de la pièce théâtrale d'Albert CAMUS ; *Les Justes* (1949) qui situe son action pendant la guerre civile à laquelle la révolution russe de 1905 fait face. Tout le débat de la pièce est sur est-ce qu'il faut lancer la bombe sur la carrosse du grand-duc - ou non - dès que l'occasion se présente, et qui se jour-là était accompagné de deux enfants. Autrement, Existe-t-il des limites à ce qui peut servir cette cause ?²⁷⁸

La *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre, comme celle des *Justes*, ouvre un espace de débat sur la question de savoir si le droit de tuer n'épargne ni enfants ni femmes. *Leila* est tout prête à le faire, si on lui donne l'ordre de le faire, en énonçant : « *je pourrais donner ma vie pour la Palestine.* » (P.33) Sa prise de décision comme

²⁷⁷ DOSTOÏEVSKI Fiodor, op.cit., p. 143.

²⁷⁸ CAMUS Albert, *Les Justes*, Paris, Éditions Gallimard, Paris, 1977, p. 75.

celle des autres révolutionnaires écarte la pitié qui n'est pas ici un facteur légitime d'engagement. Les sentiments ne sont plus également une contestation assez suffisante à la tyrannie. Parce que, quand l'émotion se mêle, il serait plus compliqué de justifier une mort quel que soit le nombre ou la nature du crime. Les personnages de ces grands auteurs, comme celui de *L'attentat*, ont tous un point commun : de profond *ressentiment*, dans les *Justes*, voire celui de *Crime et Châtiment*, le dilemme éthique « *d'une mort contre cent vies* » et de la légitimité se donne à percevoir. C'est pour ainsi dire que l'existence de ces dilemmes moraux insolubles se perpétue encore aujourd'hui.

Cette analyse comparée, entre *L'attentat* roman et sa *transécriture*, nous a permis de comprendre les aménagements et, ou, les bouleversements que la *transécriture* peut faire subir à l'œuvre source, quand un cinéaste productif ou un metteur en scène inventif s'en emparent. Yasmina KHADRA a séduit Ziad DOUEIRI, Franck BERTHIER, mais aussi Loïc DAUVILLIER, notamment par la qualité de l'intrigue de *L'attentat*, l'efficacité du récit, relativement bien construit, qui la prédestine à être adaptée sur scène. Malgré les modifications apportées à l'œuvre initiale par ces *adaptateurs*, la résultante de ce processus n'est en effet qu'enrichissement, aux perceptions parfois obtuses.

C'est ainsi que *L'attentat*, un autre cas de la littérature, pose à nouveau la question fondamentale entre la littérature et la philosophie. La *transécriture* de *L'attentat* retisse cependant un lien entre création poétique et système des idées générales, principalement artistiques (cinéma, théâtre et bande dessinée). De ce fait, cette expérience éthique se reflète dans *L'attentat*, ainsi que dans ses différentes réécritures, certes de diverses façons, ayant pour finalité de renvoyer à un ordre nouveau de la *littérarité*.

En termes sémiotiques, cette *transmutation* approfondit justement le problème de l'insurrection entre approbateurs et détracteurs, qualifiée selon CAMUS comme étant « *le plus sacré des devoirs* » ; étant le cas de la *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre dénonçant la terreur du sionisme, qui transforme le juste instinct de révolte que porte tout homme bien né en une sanglante révolution. Favorable à la libération, le film de DOUEIRI prend cependant une position en retrait sur celle des autres adaptations.

L'auteur, comme l'adaptateur, sont présentement contraint à renoncer à toute originalité créatrice absolue, une particularité inhérente de l'écriture actuelle qui favorise le brassage de l'écriture avec l'art de la scène comme celui de l'image, etc. D'ailleurs, ceci constitue l'objectifs de toute adaptation de puiser d'une pensée aussi riche que celle de la création poétique, voire d'utiliser une pensée dans le sens de ses intérêts, en prélevant les passages qui vont dans le sens de l'interprétation de l'adaptateur, cédant en effet la voie qui offre à la littérature, essentiellement contemporaine, de s'affirmer.

CHAPITRE TROISIÈME :
LA SYMBOLIQUE DE LA CHUTE
DANS L'ATTENTAT ET SA
TRANSÉCRITURE

L'attentat est sans doute le roman le plus exploité en matière d'*adaptation* de toutes les œuvres de Yasmina KHADRA. Le roman est constitué de deux blocs ; le premier représente la vie d'*Amine JAAFARI* avant l'attentat menant une vie sereine à Tel-Aviv, le second évoque toute la vie ultérieure du narrateur inspirée par la quête d'une seconde chance symbolique, d'une nouvelle occasion de se prouver qu'il est quelqu'un de bien, de se sacrifier et de mourir en héros courageux et altruiste. Et cette occasion, *Amine* croit la trouver quand, après des années d'exil, où nul ne le reconnaît plus et où il a recommencé une vie réconciliée, il assume en offrant sa vie, son erreur de jugement fatal au peuple auquel il s'est lié.

Tout cela installe la lecture de *L'attentat* dans une sorte d'instabilité. La *diégèse* n'est pas compliquée à suivre, il y a en effet très peu de faits à démêler, mais ce qui est beaucoup plus étonnant, c'est la réalité morale sur laquelle ce vaste dispositif de voix et de points de vue cherche à mener l'enquête. Car, le principal événement de l'intrigue du roman est bien l'attentat, l'événement à l'origine du traumatisme d'*Amine JAAFARI*, qui réside dans le sillage d'un fait commis par sa femme, et il passe tout le reste de la trame narrative à essayer de survivre psychologiquement et moralement à ce moment où elle a fait défaut.

C'est un autre débat d'interrogation que soulève le roman. La *chute* d'*Amine JAAFARI*, et, a fortiori, de sa *transécriture*, ce ne sont pas donc les faits, ni la manière dont il les a vécus ou ressentis, mais la trace qu'une telle expérience morale laisse sur nous qui en sommes les témoins, les observateurs à distance. En d'autres termes, non seulement qu'est-ce que cela fait au narrateur qui a vécu ce drame moral mais qu'est-ce que cela nous fait à nous qui en entendons parler ?

Le roman de Yasmina KHADRA est le récit d'une défaillance morale, et peut être lu dans une autre perspective philosophique, celle de la *chute*. Et ce faisant, toutes les *adaptations* qui en suivent, (film, pièce de théâtre et *roman graphique*) appréhendent, chacune avec son propre angle de vision, les causes et les étapes, ainsi que les effets produits par la *chute*.

I - Le Mythe eschatologique

I.1 L'exégèse du mythe de la *Chute*

Théologiquement le terme de la *chute* désigne une faute entraînant la perte des mérites devant Dieu et qui attire toujours sous les pas du personnage de nouveaux

abîmes, voire d'autres *chutes*. Cet épisode de la *Chute* est raconté dans le chapitre trois de la Genèse ; racontant la *Chute d'Adam et Ève*, désobéissant à la seule restriction posée par Dieu à leur liberté au Jardin d'Éden. La conséquence de leur acte, c'est la condition humaine telle que nous la connaissant, soumise à la mort. Ce mythe est cependant un récit étiologique, puisqu'il dit pourquoi et à la suite de quoi la condition humaine est ce qu'elle est, et définit la malédiction ontologique qui lui est attachée. Ce mythe aux enjeux multiples porte une réflexion polysémique sur le plan moral, qui est repris à maintes reprises dans la littérature.

L'attentat, encore un autre cas de littérature, convoque le mythe sous une nouvelle forme où c'est le mythe de la *Chute* lui-même qui fait figure d'intertexte. Car, la lecture de *L'attentat* insiste sur la dimension du châtement de la démesure de *Sihem*, et ce roman serait ainsi une nouvelle perte d'une zone de confort faussement agréable, où le sort d'*Amine* est assimilé à celui d'Adam, et l'acte de *Sihem* à celui de Satan. Car, selon la tradition judéo-chrétienne, elle a succombé à son premier assaut, ce qui a conduit leur *chute*. Cette opinion, quoiqu'elle soit détractrice, ne constitue, tout de même, pas l'unanimité de l'ensemble des personnages, ou encore des autres *adaptations*.

Remarquons également que, dans le texte, le narrateur condamne moralement l'action de sa femme, et prouve qu'il a un jugement moral, une intention de vengeance, de punir une faute. Et la *transposition* de *L'attentat* par Loïc DAUVILLIER reste fidèle au code du roman, elle induit en revanche une transformation radicale de l'esthétique d'écriture, d'où la réduction considérable du texte et l'élimination du surplus descriptif remplacé certainement par les illustrations iconiques.



Notre corpus fait écho non seulement au scénario chrétien de la *Chute* mais aussi à celui de l'apocalypse, et à travers lequel est représenté le mal dans le monde. Le narrateur, à travers son discours vers la fin du récit, offre une image apocalyptique de Janin foudroyée par un drone : « *En une fraction de seconde, le ciel s'effondre, et la rue, un marnent engrossée de ferveur, se retrouve sens dessus dessous.* » (P. 253) Désireux de montrer ce que la société actuelle a fait l'individu, Yasmina KHADRA prend alors pour thème, non seulement le mythe antique de la *chute*, mais aussi la fin

du monde, en substituant à ce modèle une version moderne qui culmine dans le détail du renversement, de l'effondrement dû à cette faute.

À lire en parallèle avec le mythe de la *Chute*, et au-delà de la portée théologique, l'acte kamikaze est interprété dans la philosophie comme une expérience prométhéenne, une marque d'*hybris* de la part de *Sihem* cherchant à s'élever, par ses propres moyens, malgré sa finitude, afin de rendre justice et dignité à l'histoire complexe de sa nation ; un acte porteur d'enjeux moraux et métaphysiques :

Sihem ne voulait pas de ce bonheur-là. Elle le vivait comme un cas de conscience. La seule manière de s'en disculper était de rejoindre les rangs de la Cause. C'est un cheminement naturel quand on est issue d'un peuple en souffrance. Il n'y a pas de bonheur sans dignité, et aucun rêve n'est possible sans liberté... (P.229)

Pour illustrer nos propos nous reprenons le passage d'Albert CAMUS qu'il prononça en 1955 dans son discours à Athènes lors d'une conférence sur le devenir de la tragédie : « *celui qui, par aveuglement ou par passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit avoir seul.* »²⁷⁹ L'attentat engendre donc une forme de doxa paradoxale entre ceux qui, comme le précise Aristote dans *Rhétorique II*, « *croient se donner un avantage de plus sur ceux auxquels ils font du tort.* »²⁸⁰, en mettant en scène deux personnages : l'un usant de représailles, fait acte de vengeance, et l'autre puni, voire maudit pour son *hybris* envers son pays. D'une certaine manière, sa faute morale réside dans le fait de tourner « *le dos à ces terres chahutées et muselées [...]* » (P. 243) et ce cas précis nous permet d'établir un lien avec le concept aristotélicien de l'*hamartia* :

C'est le cas d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice ni sans devoir non plus son sort au vice et à la méchanceté, mais à cause d'une *hamartia* (d'une faute), tombe dans le malheur, un de ces hommes qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur.²⁸¹

Les deux ouvrages, de KHADRA comme celui de DAUVILLIER, sont bien dans l'*hamartia*, étant donné que le personnage bascule du bonheur dans le malheur ; enclenché par la *chute*, doublement intense, de *Sihem*, puis par *Amine JAAFARI* qui n'aurait pas dû affronter son destin, nous conduisent à faire face à deux volontés

²⁷⁹ CAMUS Albert, « Conférence d'Athènes sur l'avenir de la tragédie », in *Essais*, Édition Gallimard, Paris, 1981, p. 1705.

²⁸⁰ Aristote, *Rhétorique II*, trad. Émile RUELLE, 1922, [en ligne] consulté le 22 mars 2019 <http://reacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto2.htm#II>

²⁸¹ FRAZIER Françoise, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne : la découverte d'un nouveau monde*, Édition PUF, Paris, 2009, p. 205.

génératrices de chocs qui se percutent, et finissent par déclencher un dilemme. Ainsi est-il question de représenter le conflit tragique de deux vérités également légitimes et les antinomies fondamentales de l'existence.

Cette *chute* se joue cependant sur des enjeux réduits qui renversent tout enchantement héroïque, où il n'est plus question de l'antagonisme de la conscience et de la raison. « *Antigone a raison, Créon n'a pas tort.* »²⁸² disait CAMUS, une idée qui est fortement présente dans ses écrits, à savoir *Les justes*, ou encore *L'État de siège*, que nous retrouvons notamment ici. Il est à noter que cette œuvre est bâtie sur le partage des valeurs, étant donné que « *chacun des deux adversaires est justifiable, aucun n'est juste* »²⁸³

I.2 La figure de la condition humaine dans *L'attentat*

Le sujet traité, dans le roman comme dans les planches, touche cet aspect de la condition humaine ; qui est en l'occurrence celui de la guerre et de la solitude, et tout ce qu'elles peuvent engendrer comme effets négatifs. Un déplacement des interrogations liées à la vision traditionnelle de la réflexion sur la condition humaine, où le personnage est condamné et Yasmina KHADRA ne lui laisse aucune chance de réussite. De la sorte, comment ce récit construit-il, objectivement, une représentation de la condition humaine ? Le médecin se trouve accablé de chagrins, de déboires et de solitude, après la mort de sa femme et lui avoir annoncé la nouvelle, il se livre « *Je me sens patraque, halluciné, dévitalisé. Ne suis qu'un énorme chagrin recroquevillé sous une chape de plomb, incapable de dire si j'ai conscience du malheur qui me frappe ou bien s'il m'a déjà anéanti.* » (P.33)

Confirmer l'identité du kamikaze, par la suite, ne fera que perdurer toutes ses amertumes. Ce roman, le *roman graphique* notamment, mettent en œuvre un personnage qui, désespéré par la trahison de sa femme, se sent frustré de son propre sort, racontent, par les moyens qui leurs sont propres – narration et usage de l'iconographie – comment ce personnage basculait dans le néant : « *De nouveau, le noir, sauf que cette fois je suis seul au monde, sans ombre gardienne et sans souvenirs, hormis cette frayeur nauséabonde dans les tripes [...]* » (P.217). Ce texte met cependant l'émotion au service d'une réflexion sur la condition de l'homme et de

²⁸² CAMUS Albert, op. cit., p. 1705.

²⁸³ PARIZET Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Édition PUP, Paris, 2009, p. 286.

ce qui le dépasse : métaphysiquement vis-à-vis de la mort ou du mal, ou encore face au collectif, au mal totalitariste, à l'injustice sociale d'une part. Par ailleurs, face à son intérieur, le protagoniste, accablé par les coups du sort, s'immerge dans des désillusions opaques et amères. Ce récit se dresse comme une vérité morale, et cette fatalité se manifeste, à juste titre :

À travers une déception, [...], devant le spectacle d'une injustice, que l'homme s'aperçoit de ce qu'il est et s'interroge sur son existence. Souffrir par les autres apparaît souvent comme l'essence même du mal, et le désarroi de l'homme, désarmé devant sa destinée, peut se dissimuler derrière une simple description des servitudes et des trahisons qui défigurent ou constituent toute vie sociale.²⁸⁴

Il convient également d'apporter une précision quant à une ambiguïté qui se présente dans le texte, dans la mesure où le personnage *Adel* porte un tout autre regard sur la tragédie de la condition humaine. Il certifie que le jugement porté sur cette dernière ne découle pas d'une position ontologique, en revanche de convictions personnels et subjectifs : « *On ne choisit pas son destin, mais c'est bien de choisir sa fin. C'est une façon démocratique de dire merde à la fatalité.* » (P.252) Cette réponse n'éprouve pas l'absurdité de la condition humaine, ni de ce qui vient de la mort, mais du monde dans lequel il vit. En ce sens, la posture d'*Adel* se démarque de celle d'*Amine JAAFARI* qui ne parvient pas à dépasser la crise, voire la providence. Le regard du neveu renvoie à cette conjoncture de la conscience de l'absurdité du monde avec la conviction de pouvoir changer son destin, une particularité qui s'inscrit parfaitement bien dans l'optique du dynamisme malrucien.²⁸⁵

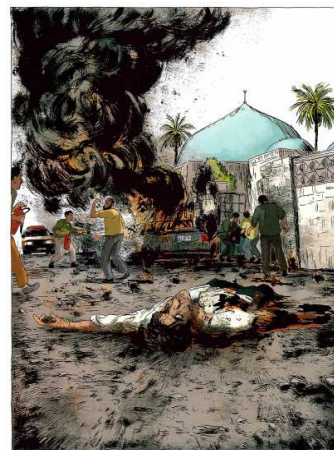
Dans un autre format d'angle d'approche, ou encore dans un style de narration autre – l'utilisation de l'iconographie par exemple – l'album de DAUVILLIER invite également le lecteur à prendre connaissance de la condition de l'homme sur un plan philosophique quant à ce que la guerre lui expose comme images de persécution et de cruauté. L'esthétique de dessiner *L'attentat* pallie l'insuffisance et les limites de

²⁸⁴ MAUZI Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Éditions Armand Colin, Paris, 1976, p. 51-52.

²⁸⁵ Sur la quatrième de couverture de l'œuvre d'André MALRAUX, *La condition humaine*, André GIDE, avant de décrire cette dernière, pose d'emblée une question : « *Outre l'irréductible échéance liée à la mort, outre les multiples et indicibles souffrances, n'est-il pas donné à tous de choisir son destin ?* », et la décrit par la suite comme : « *une intelligence admirable et, malgré cela, profondément enfoncé dans la vie, engagé, et pantelant d'une angoisse parfois insoutenable.* ». Se rapprochant de MALRAUX, ou encore d'HEMINGWAY, Yasmina KHADRA nous fait également réfléchir sur la notion du combat et le risquer sa vie pour l'honneur et la survie de sa nation.

l'esthétique d'écriture et propulse une image assez monstrueuse de la *chute d'Amine JAAFARI* à la fin du *roman graphique*. Ainsi DAUVILLIER aborde-t-il la question du deuil dans des cases hautes en couleurs, avec des planches qui témoignent par ailleurs de la force profonde et expressive.

Alors que la dimension de la dernière planche de l'album de Loïc DAUVILLIER incarnant la *chute d'Amine JAAFARI*, est plutôt retranscrite dans une case verticale en reliant le supérieur et l'inférieur, le lien entre le ciel et la terre, c'est là encore tout le poids du *fatum*, de l'écrasante fatalité. Cette dernière a notamment un effet de lourdeur, froideur, et a une fonction sémiotique puisqu'elle renforce l'impression que le protagoniste, étant encerclés par ses ennemis et les événements



importuns. Justement cette dernière planche, telle une fresque d'une bataille antique, en une seule case, retient l'essentiel de la condition de l'homme en abordant ainsi des aspects de la *chute* dans ce qu'elle a de symbolique.

La *transécriture* de *L'attentat* se présente comme une autre histoire en *roman graphique*, et affirme en effet la nécessité d'explorer une seconde fois les questionnements existentiels qui relèvent de l'essence même de la condition humaine, à travers un personnage en quête de vérité, quitte à frôler l'enfer, sans apporter de réelles réponses. *L'attentat* expose avec une égale rigueur les crimes des deux camps, en laissant place cependant à un épisode de drame. Car ce roman est en soi un drame qui finit par en susciter un autre ; la lutte des deux peuples meurtris est aussi bien décrite dans le roman que dans l'album.

1.3 Le scénario mythique de la femme destructrice

Tous les siècles n'ont pas eu la même idée de la femme. Occupant une place prépondérante au sein de la création poétique et artistique, la construction du sujet féminin entre tradition platonicienne et tradition chrétienne a procuré des images paradoxales. Le symbole de la figure féminine s'infléchit cependant d'une représentation de la fécondité, la fragilité et la création voire une image angélique, vers le démon. Les premières polémiques sur la création de la femme, en principe condamné pour sa misogynie, prétendaient se référer au discours religieux, judéo-chrétien notamment. Eu égard au récit mythique eschatologique, dans lequel la

responsabilité d'*Ève*, qui désobéit en premier puis induit inévitablement *Adam* sur la même voie, est fortement accentuée dans la tradition judéo-chrétienne, et a eu une influence considérable sur la vision de la femme au cours des siècles. Il est en partie, à l'origine du mythe littéraire de la femme fatale, dangereuse et tentatrice pour l'homme, qui risque toujours de le conduire à sa perte.

De ce fait, outre la concentration de notre travail sur les questions morales et éthiques, ce titre se propose de réfléchir, à partir de *L'attentat*, roman et *roman graphique*, sur le statut de la femme ou son devenir qui suscite encore des interrogations dans la société arabo-musulmane, ou encore occidentale. Car, dans la *transécriture* de *L'attentat*, les metteurs en scène et adaptateurs se sont beaucoup plus attardés sur le sort du protagoniste d'*Amine JAAFARI* que celui du personnage féminin *Sihem*. Alors que le geste héroïque, d'une part et d'autre, destructrice de cette dernière se trouve davantage accentué à travers le texte de Yasmina KHADRA.

Il convient d'admettre que l'écriture de Yasmina KHADRA s'inscrit dans une optique qui tend vers la construction d'un statut mélioratif de la femme, et porte également une réflexion sur la pertinence de penser le féminin. Hormis *L'attentat*, ce sont ses autres romans *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), *Cousine K* (2003), *Les Sirènes de Bagdad* (2006), *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), etc. qui privilégient une *transmutation* du sujet féminin vers un personnage aux identités culturelle et sociale diverses, qui s'émancipent et acquièrent des hardiesses qui ne leur appartenaient pas. Or, via ce récit, le sujet féminin à l'origine de cet attentat, réuni en un même personnage création et destruction, crée une dichotomie du sauveur/coupable, se manifestant sous une forme de complémentarité, dans la mesure où elle expose d'une part une image bouleversante où elle exprime son mal à être au sein de cette division, celle de la difficulté de la réduction d'une luxation entre cette identité double palestinienne et israélienne qu'elle « *vivait comme un cas de conscience.* » (P. 229), et finie par se faire exploser.

Par ailleurs, nous pouvons tout de même dire que ce texte marque un transfert vers une autre finalité ; celle de la résolution de la crise identitaire qui passe inéluctablement par le symbole du sacrifice, *Adel* à son oncle *Amine JAAFARI* précise :

Pourquoi pas elle ? Pourquoi veux-tu que Sihem reste en dehors de l'histoire de son peuple ? Qu'avait-elle de plus ou de moins par rapport aux femmes qui s'étaient sacrifiées avant ? C'est le prix à payer pour être libre... Elle l'était. Sihem était libre. Elle disposait de tout. Je ne privais de rien. La liberté n'est pas un passeport que

L'on délivre à la préfecture, ammou. Partir où l'on veut n'est pas la liberté. Manger à sa fin n'est pas la réussite. La liberté est une conviction profonde ; elle est mère de toutes les certitudes. [...] (P. 228)

Non seulement, dans *L'attentat*, plusieurs passages concernent cette image de la femme héroïne à laquelle tout sujet littéraire est convié, mais en outre, ce type de personnages dans les textes de Yasmina KHADRA cherchant la victoire désigne, le renversement, ou encore la destruction. Toutefois, *L'attentat* propose une image de l'entre-deux de la femme coupable/héroïne, en cherchant à éclairer et, d'une certaine manière, toute la complexité des enjeux socio-culturels que l'on a souvent tendance à considérer à travers des clichés et des stéréotypes, forcément réducteurs de la femme.

Avec *L'attentat*, Yasmina KHADRA en l'occurrence, transpose ainsi le problème du féminin à travers l'histoire d'une séparation disséquée dans toutes ses phases minutieuses, en passant par un récit à la première personne d'un homme dont la seule conviction est de savoir pourquoi sa femme l'a trahi. À la lecture de *L'attentat* de DAUVILLIER, s'ajoute un élément de complexité lié à l'absence totale d'une représentation iconique de *Sihem*. Sous prétexte que *Le roman graphique* construit autour d'un personnage masculin accablé et qui manque tout de même de psychologie. Il importe aussi de noter que la présence de la femme destructrice dans cet album n'est pas perçue explicitement, et n'est discernée qu'après coup à travers un usage d'objets qui renvoie à cette dernière.

En somme, l'œuvre de Yasmina KHADRA, comme celle de DAUVILLIER, prend, en comparaison avec ses autres romans, de moins en moins en charge la dimension féminine. Sa tentative de qualification du féminin à travers *L'attentat* et à discuter des problèmes inhérents à la création poétique laisse entendre qu'il noue une étroite relation avec le mythe de la *Chute* qui condamne la condition féminine ; au travers d'une écriture subversive qui se présente comme une contiguïté avec les œuvres littéraires majeures²⁸⁶, peignant une figure de la femme traversée par cette image destructrice. À moins, bien sûr, qu'on ne choisisse de réévaluer positivement l'impact de l'acte de *Sihem* – une heureuse faute et une promotion pour *Amine*, qui

²⁸⁶ Le débat sur le statut du personnage féminin et sa condition dans la littérature nous offre à chaque fois une nouvelle perspective, par exemple *Antigone*, de Sophocle ou de Jean COCTEAU à François OST proposent chacun une image particulière de la femme mythique, révolutionnaire ou encore libertine à la condition tragique.

quitte sa zone de confort pour réévaluer sa position vis-à-vis de son pays – et le devoir de *Sihem* s'en trouvera assurément repensé de même.

II - La *Chute* psychologique dans *L'attentat* de DOUEIRI

II.1 La représentation psychologique d'Amine JAAFARI

Au commencement du film *Amine JAAFARI* apparaît comme un homme éclairé, plein d'ambition et qui jouit d'un grand renom. Alors qu'après la *chute*, il est décrit comme étant totalement démuni, une sorte d'Orphée, qui se trouve à l'opposé de la première image, représenté dans un décor dégradé, obstrué, ce qui témoigne d'une destruction physique et mentale où nous remarquons une évolution sensible à travers l'œuvre, qui ne semble ici s'accompagner d'aucune connotation d'hybris, de démesure, de défi. C'est également via cette transition que nous lisons les effets de sens de la *transécriture* cinématographique de *L'attentat*, dont l'objectif consiste à représenter la pertinence de la question psychologique.

Afin de représenter le sujet filmé dans une *chute* psychologique, et revêtir par le même fait l'incarnation du sujet qui est à l'origine de tout cela ; *Sihem* la femme fatale, il convient de préciser que le roman « *semble [...] conserver sur le film un avantage : la possibilité de passer à l'intérieur des personnages.* »²⁸⁷, précise André MALRAUX. Quand la psychologie constitue un élément majeur dans une œuvre, le cinéaste fait face aux défis de la représentation mentale. En revanche, ce dernier point n'a pourtant pas rendu difficile l'*adaptation* du roman. Car, Ziad DOUEIRI a utilisé habilement sa créativité propre afin de pénétrer dans la conscience du personnage, ses sentiments, émotions, pensées, et souvenirs. Sans omettre évidemment son recours aux divers dispositifs techniques qui sont mis en œuvre pour élucider cette question, à partir de la mise au point d'images émouvantes en synchronisme avec des sons et effets graves. Parmi ces dispositifs techniques doit également figurer l'éclairage qui, translucide dans les figures ci-dessus, souligne les expressions du visage qui regagne en partie les valeurs intérieures des personnages, et par ce fait.

²⁸⁷ MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2003, p. 17.



Figure 8



Figure 9

Concernant le choix des échelles de plans, le réalisateur Ziad DOUEIRI adopte principalement les plans rapprochés (gros plan et très gros plan "insert" ; traités dans chapitre I de cette deuxième partie). Ce type de plans, une pièce à conviction révélatrice de l'état psychologique de l'acteur Ali SULIMAN, voire son basculement, contribue pleinement à l'élaboration de cette vérité intrinsèque, en dévoilant de près la moindre émotion ou expression du visage, et met en évidence un regard vide et désespéré, atrocement marqué par cet environnement maussade. Ainsi l'attention des plans rapprochés isole-t-elle le protagoniste de tout champ, permettant de la sorte une connexion avec le spectateur, ce qui crée une intensité scénique en raison des détails serrés. Le sujet filmé livre cependant une prestation exceptionnelle, à travers laquelle nous ressentons sa souffrance morale mais manifestement visible dans l'extérieur.

Quant aux inserts, ils n'ont pris en considération que les objets en rapport avec *Sihem*, en prenant toute la surface du cadre, le plus souvent bien ancrés dans le passé, quand la caméra défile sous les yeux du spectateur les photos de *Sihem*, ou quand elle s'attarde sur sa lettre envoyée à son époux avant l'acte, en passant par la une d'un journal décrivant le chaos dramatique, ou encore les différentes affiches collées sur différents endroits à Nazareth glorifiant son geste. Toutefois faire ressortir ces détails précis sous un angle disproportionné offre une valeur symbolique et créent tout de même « *du sens et atteignent une certaine vérité qu'il serait illusoire d'aller chercher sur les visages.* »²⁸⁸ Le recours à cette technique cinématographique, véritablement travaillée par la caméra, permet spécialement d'amplifier, d'intensifier la sensation.

²⁸⁸ FIANT Antony, *Et le cinéma d'Otar Iosseliani fut*, Édition L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002, p. 139.

Outre les plans rapprochés, dits psychologiques, le réalisateur a combiné notamment entre le plan d'ensemble et le plan taille, qui ne sont pas uniquement usités afin de décrire, mais, capables de profondeur psychologique, montrent où se situe le protagoniste perdu dans



Figure 10

l'immensité du décor, exprimant sa solitude ; ce qui est parfaitement le cas des derniers plans du film. De ce fait, afin d'explorer les émotions les plus variées et l'âme du protagoniste, l'association codifiée dans un même cadre derrière l'apparence d'*Amine JAAFARI*, seul au milieu d'un décor en ruine, se dissimule un monde intérieur extrêmement captivant.

Pour entrer dans l'esprit d'un personnage, il y a encore, comme l'a bien noté André MALRAUX, les échanges verbaux, qui font notamment progresser l'action et apportent en effet moult informations sur la personnalité des personnages. Pour ce qui est de la mort de *Sihem*, quand le capitaine *Moshé* demande à *Amine*, lors de l'interrogatoire, « *Vous n'allez pas me faire croire que vous n'étiez au courant de rien.* » Accablé et vulnérable, il répondait constamment : « *Ce n'est pas elle. Ça ne peut pas être elle. [...] Ma femme n'a rien avoir avec ces gens. Il s'agit d'un horrible malentendu.* ». En revanche, ses convictions changent quand le verdict tombe, c'est alors qu'intervient un élément jusque-là inaperçu ; le jour où il reçoit la lettre. Il se rétracte donc et son cas devient une affaire personnelle, qu'il tente de résoudre. Car à la question « *Et les dix-sept victimes ? Les blessés, les familles qui pleurent leurs morts, ils n'ont pas leur mot à dire dans ton « affaire personnelle » ?* » *Amine*, n'ayant nullement l'intention de se venger, veut uniquement « *comprendre* ».

Se focaliser sur cet événement, c'est passer à côté de l'intérêt de l'intrigue, qui n'est pas dans le mystère des intentions de *Sihem*, que dans les réactions de son époux, qui, prudent et sage, droit et raisonnable, refuse toute aide, il ne se plie à aucun effort de communication. Tel est sans doute l'un des principaux enjeux du film représentant de la sorte la position dans laquelle il se trouve. Il réapparaît, sans rien dire, présence muette et solitaire, mais insupportable. Sommé de quitter Tel-Aviv, puisqu'il ne veut plus reprendre son travail, ni donner la moindre explication sur son étrange comportement, ni coopérer avec les autorités. Le film matérialise donc les descriptions, balise le champ de vision du spectateur, de même qu'il remet en

question la personnalité du personnage qui se déploie à travers le jeu d'un acteur qui restitue ce côté intérieur au travers des actions, des gestes, et du jeu physionomique autant sur le plan physique que mental.

L'appartenance de ce film aux œuvres thriller psychologique, renvoie, d'une part, à cette association de plans descriptifs et psychologiques, considérés comme des procédés cinématographiques afin de lire sur les visages l'évolution de l'état d'esprit du sujet filmé et par conséquent, atteindre sa vérité psychologique. Et la caméra s'en empare pleinement et c'est une des rares fois où le cinéma ne peut pas être aussi bien rendu en littérature. D'autre part, le scénario est rarement accompagné de plans à valeur dramatique, dès lors que les acteurs ne se déploient nullement dans l'action.

En l'occurrence, le combat d'*Amine JAAFARI*, qui cherchait à innocenter sa femme vis-à-vis de la pression constante d'autrui et de l'opinion sociale, s'impose à lui jusqu'à ce que la lettre le fait sortir de cette position de déni et finit par causer en lui un grand changement, une sorte de sommation morale. Le récit, via les discours avec le capitaine, le policier *Naveed* et *Kim*, rempile un personnage qui ne tire son éclat que du vide intersidéral auquel se heurte toute tentative d'investigation. DOUEIRI scénarise parfaitement la *chute* psychologique de ce personnage. Et cette *chute* se mue alors tout doucement en un silence profond valant refus de communication injustifié ; cette *chute* appelle alors une autre.

II.2 La présence de l'aposiopèse après la *chute*

Le film de DOUEIRI met en scène un personnage désappointé, étant déterminé par une sorte de fatalité abyssale qui régit habilement ses comportements manquant d'attrait et de sens. Nonobstant le choc émotionnel et la solitude manifestement encrés en lui après la *chute*, la psychologie du personnage est assez creusée moyennant les talents de l'acteur, provoquant chez lui un sentiment de perte et d'hostilité est traduit par une présence silencieuse, qui se pose avec une acuité toute particulière.

Ce personnage ne dispose d'aucun pouvoir d'appréhension de sa nouvelle situation. Outre son déni constant, son errance entre Tel-Aviv, Nazareth, Bethlehem en quête de vérité met en scène un personnage sans aucune emprise, sans rien dire. Il a par ailleurs perdu la faculté de parler ; présence muette et solitaire. En train de scruter son propre abîme intérieur, il perd également la faculté de situer ses sentiments qui rongent son intérieur. Le silence s'instaure d'abord devant le corps

inanimé de sa femme. Cette aphasie rend ses interlocuteurs perplexes, principalement son amie *Kim*. Parce que le docteur a avant tout des questionnements quant à l'acte de sa femme, et s'obstine à nier l'évidence, à défendre à la moindre occasion la femme qui l'a trahi : « *Sihem n'a rien fait. [...] ma femme n'a rien à voir avec tout ça.* », « *Ma femme est victime d'un attentat, elle ne l'a pas commis.* »

À la stupéfaction de *Kim*, qui s'étonne elle-même de se résigner en silence à un comportement aussi insolite, chaque fois qu'on le sollicite pour se raisonner, *Amine JAAFARI* ne prononce jamais qu'une seule formule « *ma femme n'est pas l'auteure de cet attentat. [...] Sihem n'est pas une kamikaze tueuse d'innocents, elle n'est pas la meurtrière que vous croyez, tâchez de vous en souvenir. C'est la chose qui compte le plus pour moi.* » La simple évocation de *Sihem*, plutôt ses agissements, par *Amine* met *Kim* dans un état d'exaspération maximale, elle s'impose alors l'impératif de *solidarité* - malgré des défis de taille - comme moyen psychologique de contenir ses pulsions, une sorte de résistance mentale, et dont l'efficacité est remarquable, puisqu'après quelques jours, cette disposition d'esprit s'est si bien ancrée en elle qu'elle s'en trouve résignée à accepter cette raison.

Jusqu'au jour où il réalise et accepte finalement dans le film le fait que sa femme est-elle la kamikaze, une sorte de résistance passive rompt le code de communication avec le reste des personnages. Le travail sur le montage des cadrages et de la matière sonore joue également un rôle prépondérant dans l'éloignement du protagoniste silencieux, qui n'échange aucune parole. Dans un contexte aux contours indéterminés, le film retrace le destin tragique d'un sujet silencieux et obscur, dans une radicale économie de versants d'échange. L'économie de lumière, de décor et de costumes ternes et sans éclat sont à l'image de la psychologie du médecin. *Amine JAAFARI* porte, pour ainsi dire le scénario du film, mais à travers un regard qui manifeste un silence expressif.

L'attentat de prime abord semble être comme un film policier. Or, il ne raconte pas une histoire exemplaire ou symbolique sur le rebondissement d'un personnage après une *chute*. Néanmoins, ce récit constitue une affaire unique, même les autres scandales de la guerre représentés à travers le cinéma n'ont rien à voir avec l'affaire d'*Amine JAAFARI*. Car, il s'agit d'une histoire très particulière qui licencie ce dernier, non pour faute lourde ou incompetence, c'est plutôt une étude psychologique sur le basculement d'un homme victime d'une injustice où il ne peut pas avoir le droit de

dire qu'il a été victime. Et le jeu de l'acteur Ali SULIMAN met l'accent sur cet aspect et incarne le plus naturellement possible le rôle d'*Amine JAAFARI*.

L'issue de cette contestation pour la décision à prendre est donc une résignation absolue : *Amine JAAFARI* s'isole, nous le voyons bien vers la fin du film, et rompt tout contact avec la société. La pitié n'est pas un facteur légitime de prise de décision. Autrement, elle est loin d'être une objection suffisante à la tyrannie. Car si elle brise la disjonction entre la cible et le visage de la victime, elle n'a qu'une capacité limitée à interrompre le geste, mais pas d'aptitude à le disqualifier. Ainsi se sentirait-il quitte de toute responsabilité envers les deux sociétés arabe et juive ?

II.3 Une chute sous le signe de perte et d'errance

Cette perte est accompagnée d'un sentiment d'abattement, qui installe un profond hiatus au cœur du protagoniste, et marque sur ce dernier comme une impression d'impuissance et d'incomplétude, voire de dissémination, qui le conduit à l'errance ; une expérience qui est intimement liée au fait de se sentir étranger, même parmi les siens. De fait, le sentiment de perte l'accompagne toujours, plus ou moins explicitement, sans parvenir à s'en défaire. Proche de l'errance, étant donné qu'il a commencé à dormir dans les rues, les cellules, erré de ville en ville. Cette figure légendaire du personnage errant est présente dans les textes fondateurs de la littérature occidentale, tels que *L'Odyssée* et *L'Énéide*, et fortement pendant des siècles.

Ce qui conduit *Amine JAAFARI* à l'errance, c'est parce qu'il somrait et s'engloutissait peu à peu dans l'abîme d'une perte épouvantable en perdant sa femme, son travail et ses biens. Cet état de prostration se voit surtout physiquement à travers ses élans qui manquent d'attrait,



Figure 11

Pierre LAFORGUE écrit à ce sujet : « *La "chute" et la "descente" n'ont pas de fin. Tout est en proie à une sorte d'entropie irréversible, qui affecte indifféremment les êtres et les choses.* »²⁸⁹

²⁸⁹ LAFORGUE Pierre, *Gavroche (études sur Les Misérables)*, Éditions SEDES, Paris, 1994, p. 137.

Il apparaît que le motif de l'errance constitue un invariant scénaristique, qui expose une autre figure du protagoniste, et tout cela ouvre, pour ainsi dire, sur un renouveau singulier du roman de Yasmina KHADRA. Si dans cette œuvre, le personnage d'*Amine JAAFARI* désireux de mener une quête afin de découvrir les raisons qui ont poussé sa femme au suicide, est condamné à l'échec, à la *chute*, le film de DOUEIRI proposera néanmoins une autre vision, et insistera sur la dimension de l'errance perpétuelle du protagoniste. Du point de vue du processus narratif, et tout en gardant devant les yeux le sujet de l'échec, le scénario filmique part d'une stabilité pour aboutir à une sorte de dispersion tant mentale que physique.

C'est aussi le problème universel que l'humanité tente de résoudre dans sa quête de l'inconnu : « *L'errant qui n'est plus le voyage, ni le conquérant cherche, à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais.* »²⁹⁰ *Amine JAAFARI* dans sa quête c'est la fatalité qui en découle, le laissant dans une perpétuelle solitude, errant pour trouver, le juste, en plongeant dans un abîme éternel. Car pour le narrateur, il n'a pas fui son pays mais seulement gâché l'occasion d'héroïsme dont il rêvait pourtant depuis si longtemps. Dès lors, il devient un personnage tout entier construit autour du sentiment de l'honneur perdu, de cette honte de soi.

III - La *chute* dramatique dans la pièce de BERTHIER

III.1 De quel engagement s'agit-il ?

Si la littérature, comme le souligne Antoine COMPAGNON, « *est un sport de combat, [...] Le théâtre et le prototype de ce champ de bataille.* »²⁹¹ Or, la création poétique à l'orée de ce XXI^e siècle évolue dans le sillage de deux engagements. Parce qu'en son sein, l'écriture théâtrale principalement, nous trouvons les traces d'un engagement double, marqué à la fois par l'*indignation* et la *résignation* ; par la *révolte* et le *silence*. Toutefois, est-ce le cas de la pièce de théâtre de Franck BERTHIER ? Quel critère justifie son engagement dans ce champ de bataille ? Comment *L'attentat* véhicule-t-il un contenu philosophique en dépit de sa forme

²⁹⁰ GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Édition Gallimard, Paris, 1992, p. 33.

²⁹¹ Cité in COMPAGNON Antoine, Collège de France, 2013-2014, « Chaire de la Littérature moderne et contemporaine : Histoire, critique, théorie », *La guerre littéraire*, premier cours. [En ligne] consulté le 18 septembre 2018 URL < <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2014-01-14-16h30.htm> >

scénique ? Nous tenterons cependant d'analyser la *transécriture* du texte de KHADRA en pièce de théâtre, tout en relevant la question de l'engagement.

Dans son discours à Stockholm, lorsqu'il a reçu le Prix Nobel en 1957, Albert CAMUS exprime le sens qu'il donne à sa fonction « *Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.* »²⁹² C'est risquer, cependant, de faire de l'art « *une réjouissance solitaire* » alors qu'il doit s'ouvrir sur les autres, obliger l'artiste à « *ne pas s'isoler* », « *à comprendre au lieu de juger* ». La littérature doit se mettre au service de ceux qui subissent l'histoire, et « *ne pas oublier [leur] silence et le faire retentir par les moyens de l'art* ». Ainsi, l'écrivain assumera « *les deux charge qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté.* »²⁹³ Ne pas lutter pour la vérité et la liberté, c'est se faire le complice de ceux qui empêchent liberté et vérité de régner sur les hommes.

Toutefois, la question de l'engagement est traitée différemment selon la philosophie de Jean-Paul SARTRE. CAMUS démontre plutôt la nécessité d'une action qui engage à la fois l'individu et le groupe. Il s'agit de lutter contre tout ce qui asservit l'homme, tant au plan social que politique. Et il dénonce *les armées de la tyrannie*. Nous comprenons bien qu'il s'attaque aux dictatures totalitaires. Mais cette formule très générale ne se trouverait pas sous la plume de SARTRE qui, pour lui refuser de prendre parti, de s'inscrire dans le temps et dans ses conflits, est aussi une façon de prendre parti : l'écrivain « *quoi qu'il fasse [es] marqué, compromis* »²⁹⁴, son silence même est une forme d'engagement. « *L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.* »²⁹⁵

À travers la pièce de Franck BERTHIER, la parole prend corps dans toute sa force et sa violence entre les comédiens, engageant de la sorte une bipolarité entre « *ceux qui prennent les armes, et ceux qui se détournent.* » (P.33) Un différend de cette nature, un conflit de valeur qui traversent la pièce se présentent comme des situations de prise de conscience, voire un débat philosophique sur la notion de l'engagement.

²⁹² *Discours de Suède* est le discours de réception du Prix Nobel de littérature prononcé par Albert CAMUS à Oslo le 10 décembre 1957.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ SARTRE Jean-Paul, *Situation II*, Éditions Gallimard, Paris, 1948, p. 16.

²⁹⁵ Ibid.

L'attentat approfondit justement le problème de la révolte, dénonce la terreur du sionisme, qui transforme le juste instinct de révolte que porte tout homme bien né en une sanglante révolution. À ce sujet Roger CAILLOIS nous précise :

La guerre représente bien le paroxysme de l'existence **des sociétés modernes**. Elle constitue le phénomène total qui les soulève et les transforme entièrement, tranchant par un terrible contraste sur l'écoulement calme du temps de paix. C'est l'extrême tension de la vie collective, celle du grand rassemblement des multitudes de leur effort.²⁹⁶

De la sorte, nous assistons, au sein d'une même œuvre, à la confrontation de deux systèmes de valeurs. D'emblée, celui d'*Amine JAAFARI* qui incarne le mieux le désir de paix, rejetant même l'idée de tout engagement et la position axiologique à laquelle il se tient, c'est son refus définitif de ce qui broie l'homme, des conflits sans aucune dimension morale. Le médecin disait à sa sœur *Leila* « *Votre logique ne me convient pas. Vous faites une gloire de la mort, pas moi.* » (P. 33). Et c'est ce qui le contraint à l'exil est le fait de voir son père rester, périr sur place « *en attendant le Messie.* » (P.35) sa contestation s'exprime notamment à travers les propos suivants : « *Et moi, j'ai renoncé à cette terre pour ne pas vivre comme lui.* » (P.35)

Quant au discours de *Leila*, vis-à-vis de la position de son frère, qui est en effet scandaleuse, outrancière, immorale, expose notamment un effet de reproche. Pour justifier immanquablement l'acte de *Sihem* et ses paires, *Leila* soulève aussi la question qui suit ; si tout le monde choisit l'éloignement comme l'unique issue afin de garder les mains propres ; qu'arriverait-il à leur pays ? Afin de servir cette Cause, *Leila* stipule également qu'il s'agit du seul combat qui mérite d'y laisser sa peau, de plus, « *C'est comme cela que ça se passe, ici. Les uns meurent pour le salut des autres.* [...] » (P. 23) l'agissement de *Leila* apparaît tel un *impératif catégorique*²⁹⁷

Il s'agit en effet d'une situation qui comporte des enjeux axiologiques qui se heurtent et rendent les décisions difficiles. Cependant, eu égard à la bipartition idéologique entre les personnages du texte théâtral de BERTHIER, dans la mesure où ils ne s'orientent plus vers les mêmes conditions d'agissement, la maxime de leur

²⁹⁶ CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 223.

²⁹⁷ *Le principe catégorique* ou *moral* est introduit en philosophie par d'Emmanuel KANT, représentant le sentiment absolu du devoir. Dans sa *Critique de la raison pratique*, il précise : « *Une règle qui est désignée par "un devoir", exprimant la nécessité objective de l'action et signifiant que, si la raison déterminait complètement la volonté, l'action se produirait infailliblement d'après cette règle.* » Ce commandement d'ordre moral est aussi bien employé en philosophie comme en littérature.

action représente une norme universelle de la condition humaine propre évidemment à cette *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre.

III.2 Une rhétorique absurde

Monologues, dialogues, voix et échange de répliques constituent les matériaux de base au théâtre. En dépit de ces éléments, il faut admettre aussi les principes de la construction scénique ; les jeux du corps, l'éclairage, la sonorisation et le décor qui, quelquefois, surpassent sensiblement les limites de la parole, et affirment que le théâtre n'est pas bâti uniquement sur cette dernière. En effet, ce qui domine dans la pièce de BERTHIER, *L'attentat*, est le silence. Afin de prendre la parole dans ce texte théâtral, les personnages sont dans un affrontement à l'issue incertaine. Un autre côté de la pièce s'inscrit alors dans un jeu entre parole et silence, une dialectique entre domination et effacement. Cependant, de par le silence, la pièce de BERTHIER tenterait-elle de communiquer une vérité de nature indicible ? Se fonderait-elle sur « une rhétorique absurde » ?

Ce qui domine la pièce de BERTHIER, un nombre remarquable de mots ou d'expressions évoquant « *Le silence* » ; où ils reviennent maintes fois tout au long du texte. Au début de la pièce par exemple, le rideau de l'ouverture se lève dans le silence, avec *Amine* seul sur scène, sous un affaiblissement de la lumière, prononce un monologue qui, jaillissant d'un champ lexical essentiellement affligeant :

AMINE

D'un coup toutes mes forces me désertent [...] dans le chaos de l'explosion. [...] Je ne sens plus mon corps. [...] Les sirènes d'une ambulance m'atteignent de plein fouet. **Silence** [...] Un bourdonnement peut-être les rumeurs de la rue, des cris, ça court de partout, ça sent la peur... Il y a des morts autour de moi. Il y a des morts sous moi. [...] Un lit de cadavres encore tièdes. C'est un cauchemar... (P. 2)

Que de paroles enfuies, dissimulées dans le silence, dans un « *silence suspendu, brutal.* » (P. 6) ; ou généralement après chaque *aparté* des expressions telles « *On mange en silence.* » (P. 12), « *Un mur de silence entre nous.* » (P. 12). De même, plus loin, « *Après un silence.* » (P. 23), « *Silence. Amine ne sait pas quoi dire.* » (P. 30) que de paroles délibérément étouffées parce que, comme nous le précise WITTGENSTEIN, « *ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire* ». Certaines indications scéniques, « *Amine pensif [...] Naveed l'air absent.* » (P. 3), « *Amine ne répond pas.* » (P. 6) suggèrent implicitement le silence et impliquent tout de même une suspension de la parole.

Ce qui se traduit par une « *impossibilité de communiquer avec autrui. Le langage est lui-même pris dans une tragédie, et la représentation, et en particulier le théâtre, devient l'illustration de l'incommunication et de l'absurde.* »²⁹⁸ Cette attention fondamentale portée au langage chez les dramaturges du théâtre de l'absurde qui a pris conscience de l'ambiguïté absolue du langage « *naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.* »²⁹⁹ Cette particularité dramaturgique qui tend vers le silence propre aux œuvres de BECKETT³⁰⁰, SARTRE, CAMUS, ou encore IONESCO, tisse un lien avec celle de *L'attentat* de BERTHIER. Pouvons-nous ainsi aller jusqu'à affirmer que, outre les vives altercations entre les personnages de la pièce, leurs actions passent souvent sous silence, où le protagoniste fait figure d'étranger que nous ne pouvons ignorer.

En effet, les indications de solitude ont été répétées avec une telle insistance, à travers les didascalies comme au sien de la moelle du texte. Nous mentionnons pour l'instant les différentes notations de solitude qui jalonnent le texte : « *seul* », majoritairement attribuables au médecin *Amine JAAFARI* :

AMINE

Je voudrais être seul c'est tout.

NAVEED

Tu préfères tout détruire ?

AMINE

J'ai besoin d'être seul, j'aime être seul ! C'est pourtant simple... Répétez-le tous les deux lentement, « *Amine aime être seul* ». (P. 30)

Toutefois, le roman de par son volume est loquace, quand le texte théâtral est pratiquement silencieux. Hormis l'exigence d'échange à travers les quelques tentatives de conversation, les brèves prise de contact, BERTHIER s'attarde cependant sur cette spécificité du théâtre de l'absurde qui passe par le biais de l'incarnation d'un silence abondant qui laisse établir un disfonctionnement, voir une rupture dialogique. Et il semble illustrer la proposition de CAMUS selon laquelle : «

²⁹⁸ BIET Christian, *La Tragédie*, Éditions Armand Colin, Paris, 2010, p. 171.

²⁹⁹ CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, p. 46.

³⁰⁰ STEINER Georges publie en 1966 un essai, *Language and Silence*, sur l'importance du silence dans l'écriture dramatique, particulièrement beckettienne « *Developing Chekhov's notion of the near-impossibility of effective verbal interchange, it strains towards an Act Without Words. Soon there will be plays in which absolutely nothing is said.* », « *Développant l'idée tchékhovienne qu'un véritable échange verbal est quasiment impossible, son théâtre tend vers le silence, vers un Acte sans paroles. Bientôt il existera des pièces où plus un seul mot ne sera prononcé [...]* » p. 74

*énigmatique, le silence ne l'est pas seulement sur le plan dramaturgique. Il constitue, pour reprendre la formule de Beckett, un "insondable abîme" [...]*³⁰¹. Le texte théâtral s'efforce donc de rendre cette substance non palpable audible, voire éloquente. La *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre s'écarte en effet du texte d'origine afin de s'orienter vers le fond de la mise en abîme, la fatalité, voire la thématique de l'absurde.

III.3 La proposition d'une image d'un éternel recommencement

Si nous étudions de près la pièce de BERTHIER, qui adapte et met en scène *L'attentat*, nous nous apercevons que, dans sa majeure partie, est bâtie sur le récit de Yasmina KHADRA, qui évoque l'attentat-suicide de *Sihem*, et surtout la conduite confuse, voire étrange du mari trahi, *Amine JAAFARI* ; « *Ma femme m'a trompé, elle a fait de ma vie un cauchemar [...]*. » (P.33) ce qui le conduit à mener une quête afin de connaître une vérité tellement accablante, dans un moment d'attente qui contribue à l'attrait de cette pièce. La figure d'*Amine JAAFARI*, qui, loin d'être vulnérable comme dans le roman ou encore dans le film, sur les planches ce médecin apparaît tel un homme qui acquiert une étrangeté inquiétante.

Nous suivons alors dans le même ordre, les mêmes actions, dialogues plus ou moins conflictuels entre personnages, acharnement du médecin à accomplir sa quête. Hormis l'attention particulière apportée à cet autre personnage féminin ; *Kim*, (expliqué *supra*, Partie I, Chapitre 3) la trame demeure identique à celle du roman, avec quelques écarts par rapport à la conception du décor. Or, ce qui importe le plus dans cette *transposition* est la dernière scène de la pièce, qui se situe à Janin, incarnant *Amine JAAFARI* en position assis dans un décor représentant les vergers du patriarce, et est suivi d'une *chute* qui précipite donc la pièce vers sa conclusion. Elle consiste en une séquence dialogique, sans la moindre indexation didascalique, hormis celles qui précisent le lieu d'énonciation et le personnage-locuteur : *Amine JAAFARI* et *Zeev*. L'indication scénique de cette dernière séquence est la suivante :

Tableau 17 : JANIN / VERGERS

Amine est assis dans les vergers du patriarce. Zeev apparaît. (P. 34)

Dans ce cas de figure, la *chute* du protagoniste repose ainsi sur la brutalité du fait de la clôture du texte, qui est un autre attentat. Et nous avons à ce niveau une sorte de

³⁰¹ ALEXANDRE Didier & DEBREUILLE Jean-Yves (dir.), *Lire Beckett*, Éditions PUL, Lyon, 1998, p. 54

clausule sinistre, conduisant principalement à une conclusion inattendue. Le théâtre principalement a recours à cette clôture de représentation « *lorsqu'il veut finir sur une forte et brillante pensée, ou sur une situation extrême.* »³⁰²

Il arrive que cette conclusion inattendue soit la technique de la *chute*, et l'essence même du théâtre absurde, dans la mesure où l'écriture dramatique de BECKETT, CAMUS, IONESCO, etc. cultive une certaine obscurité quant à leurs personnages, ce qui est identique à celle de BERTHIER à travers sa *transécriture* de *L'attentat* en pièce de théâtre, étirant ce qui a l'aspect d'un texte qui tend vers la théorie de l'absurde. Cependant, BERTHIER propose une œuvre particulière qui s'affranchit du modèle de Yasmina KHADRA, par son aspect scénique d'abord, ainsi que sa portée philosophique. Certes, le dénouement est aussi tragique, dans le roman que dans le texte théâtral, mais ce dernier préfère s'inscrire dans une atmosphère plus pointue. C'est en effet, cette mort en soi que nous interprétons comme une symbolique de la *chute*.

Afin d'étudier la *chute* au sein de cette pièce théâtrale, il convient notamment de tenir compte de l'emplacement des points stratégiques, variant en fonction du genre, de l'époque, ou encore du public visé. La mise en scène de *L'attentat* se joue toutefois sur son ouverture qui se produit dans la lenteur et l'opacité, d'une part et d'autre, sa clôture perçue dans la concision et la brutalité de la *chute* ; la fin dramatique où le spectateur a à la fin une révélation comme le personnage, qui était lui aussi aveugle.

Cet effet de surprise ménagé à la fin du texte permet au lecteur/spectateur de constater l'intérêt de BERTHIER pour cet artifice aiguisé de son *adaptation*, avec l'évocation d'un décor a priori apaisant au début de la dernière scène du spectacle, que le spectateur le plus attentif manque presque nécessairement les signaux qui sous-tendent une fin tragique (succès, liberté, rêver, etc.) pour être remplacés par (fantôme, se venger, exploser, etc.).

Il convient également d'apporter une précision quant au discours, situé à la fin de cette scène, qui est transposé sans changement, tel qu'il se présente dans le texte d'origine, prononcé par le personnage-narrateur *Amine JAAFARI*, certes dans un état d'hallucination agonique ; une immersion dans la pensée de celui qui est en train de mourir. En revanche Franck BERTHIER préfère les attribuer à un autre comédien

³⁰² EGGER Carole (dir.), *Rideau ou la fin au théâtre*, Éditions Lansman, Paris, 2005, p. 38

incarnant *Yehuda*, et la stratégie de finalisation choisie par ce metteur en scène et adaptateur reprend, avec concision, les propos du dernier personnage cités *infra* :

Amine JAAFARI

Et rêve, lui lance l'artiste, rêve que tu es beau, heureux et immortel... [...] On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise -il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué. (L'attentat roman. P. 246)

YEHUDA

« Rêve, rêve que tu es beau, heureux, immortel. On peut tout te prendre. Tes biens, tes plus belles années, ta dernière chemise. Mais, souviens-toi de tes rêves, mon fils ; ne les laisse pas mourir. Ils réinventeront le monde qui t'a été confisqué. »

Noir final. (*L'attentat* texte théâtral. P. 36)

Certes, le point de finalisation ne s'est pas étendu sur tout le long de la dernière séquence, mais l'issue fatale s'est manifestée avec la *chute* du rideau - qui clôt définitivement la mise en scène - comme celle de la clause du roman, mettant en scène une fin inachevée, eu égard à la quête qui n'est pas menée à terme, des questions sans réponses ou bifurquant sans issue. La dimension de la clôture dans cette pièce de théâtre à *chute* propose donc l'image d'un trou béant d'un éternel recommencement, en faisant par ailleurs de cet effondrement final la matière sémantique et idéologique.

Notre but, lors de ce chapitre était de questionner cette *chute* à partir de *L'attentat* et ses différentes *transmutations* graphique, filmique et théâtrale. En effet, si le roman de Yasmina KHADRA traite à vrai dire de la *chute* d'un personnage, l'angle de vision que portent ces différentes *adaptations* sur le texte d'origine est identique, même s'il semble tout autre. Ce qui expliquera la fin tragique du protagoniste *Amine JAAFARI* dans l'ensemble de notre corpus, hormis le film.

De ce fait, le passage d'un mode à un autre est considéré non pas comme une *transgression* de l'œuvre adaptée mais plutôt une forme d'expansion où l'œuvre est à la fois la même et autre et le problème de la fidélité n'est guère évoqué. Bien au contraire, selon les tenants de cette pratique, « *le texte est d'abord un matériau pour le metteur en scène, une matière à travailler plutôt qu'une œuvre à respecter dans sa totalité de forme et de sens* »³⁰³

La *transécriture* apparaît ici comme un autre dispositif artistique qui aide la création poétique à adopter cette nouvelle version de l'homme déchu, du basculement de l'humanité. Nous aboutissons en fait à cette conclusion que l'homme est voué à cette Faute irrémédiable, à cette *Chute*, à cette errance.

³⁰³ PLANA Muriel, op. cit., p. 36.

Conclusion de la deuxième partie

Ce regard croisé que nous donne cette partie sur les perspectives de lecture sur l'œuvre romanesque de Yasmina KHADRA, *L'attentat*, et ses multiples *transécritures* richement fournies en matière sémantique, nous ont permis de faire cette traversée à la fois sémantique, éthique et philosophique. Outre les écarts générés par ce processus de *transécriture*, elle cherche souvent à faire voir le non-dit et à trouver le sens profond du texte source, en la qualifiant de *transmutation* ou encore de *transmigration*, en un certain sens elle reprend presque la même *fabula* de du texte de départ, mais à chaque fois avec une nouvelle vision éthique, morale ou sémantique.

Pour élucider cette partie, nous avons formulé trois principaux chapitres. Dans un premier, nous avons examiné la narration de l'œuvre source, à savoir le *personnage*, le cadre de la *description* ainsi que la *focalisation*, et leur passage cinématographique, scénique et graphique faisant ainsi recours à une perspective narratologique tout en mettant en évidence les similitudes et les divergences de chacun. La représentation de ces dispositifs a impliqué donc des choix techniques, quant aux principes de la construction scénique ; les jeux des comédiens et acteurs, l'éclairage, le bruitage et le décor, voire la *graphiation*, qui ont surpassé fort bien les limites de l'œuvre source.

Dans le deuxième chapitre, nous avons tenté d'élucider la distinction entre les différents systèmes de valeurs présents dans chacune des œuvres de notre corpus. L'éthique était cependant étudiée, sous l'angle spécifique de chaque support. La *transécriture* a affecté véritablement le système de valeurs de *L'attentat*, en soulevant des enjeux éthiques, et ce à travers une exploration des dilemmes sur ce qu'il est juste de décider, ou de juger. À cet effet, la lecture de notre corpus sied bien au discernement des notions complexes de l'engagement, la conscience, la victimisation, etc., et déchiffre en effet les questionnements politiques et moraux contemporains. Bien qu'elle ne soit traitée que dans un seul chapitre, la question éthique se présente comme un autre point nodal de notre étude.

Le troisième chapitre soulève un autre débat d'interrogation ; celui de la *chute* du personnage principal. En faisant un rapprochement entre ce concept et son rebondissement sur l'ensemble de notre corpus, nous avons constaté qu'il ne renvoie pas aux faits, ni la manière dont *Amine JAAFARI* les a vécus ou ressentis, mais la

trace qu'une telle expérience morale a laissée sur lui. En d'autres termes, le texte source est lu dans une autre perspective philosophique, celle de *chute*. Et ce faisant, tous les passages de matière en matière (du roman vers le cinéma, le théâtre et le *roman graphique*) appréhendent, chacun avec son propre angle de vision, les causes et les étapes, ainsi que les effets produits par la *chute* ; de prime abord mythologique, psychologique et enfin dramatique.

En somme, la facilité du passage d'un mode à un autre dans la création poétique contemporaine procure l'existence du cinématographique ou du théâtral dans le romanesque, le romanesque dans le graphique, ou inversement. Autrement, la *transécriture* favorise une forme de cohabitation entre différents modes à l'intérieur d'une même œuvre ; étant donné que le texte d'origine a un effet de rémanence sur le texte d'arrivé ; lorsque nous parlons par exemple en terme d'écriture romanesque qui revêt des caractères artistique et philosophique que nous avons trouvés dans le film de DOUEIRI, la pièce de théâtre de BERTHIER et le *roman graphique* de DAUVILLIER, malgré les écarts techniques et sémantiques observés lors de notre analyse.

Notre sujet institue donc de nouvelles normes au sein de la création poétique à travers la transmission de valeurs morales et sociales. Les mécanismes par lesquels la *transécriture* de *L'attentat* évolue, vont jusqu'à l'instauration d'un système de valeurs propre à chacune de ces *reproductions*, aussi bien littéraires comme le texte romanesque, scénaristique ou encore théâtral, qu'artistiques (leur mise scène cinématographique, scénique ou encore graphique). Comme nous avons constaté le rapport direct qu'ils entretiennent avec le texte initial considéré toujours comme un soubassement, une source d'inspiration. C'est ce qui donne toute sa portée à l'intrigue du roman de KHADRA, une même histoire qui varie selon l'idéologie des adaptateurs et la particularité de chaque support médiatique adopté.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Arrivés au terme de cette étude, qui avait pour ambition d'étudier la *transécriture* de *L'attentat*, roman de Yasmina KHADRA, dans sa dimension *intermédiaire*, nous espérons avoir montré que le champ de la création poétique, et des médias apparaissent pris entre des dynamiques complémentaires, ou encore répandant des formes culturelles planétaires ; une forme d'universalisation de la littérature *post-poétique*, tout en accompagnant l'affirmation de l'esprit médiatique. Autrement dit, dans les liens que le texte littéraire entretient avec les autres médias qui sont le cinéma, la bande dessinée et le théâtre, en se demandant si, au stade de sa formation, la *transécriture* apporte de nouvelles variations dans ce que nous considérons traditionnellement comme littéraire.

Ce corpus nous a conduits à problématiser sur la *transécriture* en tant que pratique artistique et mener une réflexion sur son impact sur l'œuvre originale. Ainsi, étions-nous amenés à nous interroger sur l'avenir de la littérature en bifurcation constante, particulièrement sur sa transposition médiatique : par quels dispositifs cette *transmutation* du *narratif* vers les *médias* était-elle prise en charge dans *L'attentat* et ses multiples adaptations ? Et dans quelle(s) mesure(s) le support multimédia a-t-il conditionné la *narrativité* ?

Nous avons été soumis à dire que la *transécriture* éloigne sémantiquement, structurellement et esthétiquement l'œuvre adaptée du texte source. Encore une fois la littérature comparée nous a permis de faire cette lecture, à travers une réflexion concentrée sur ce roman qu'est *L'Attentat* et ses diverses *transmutations*, de par la profondeur narrative de l'univers qu'il engendre et les narrations *intermédiatiques* singulières par rapport aux modes de narration classique. Pour y parvenir nous avons construit ce travail autour de deux parties.

Dans un premier temps nous avons établi un appareil conceptuel. Une partie à travers laquelle nous avons sélectionné les notions les plus pertinentes, inhérentes aux textes littéraire et médiatique, en présentant la liaison qui existe entre : *réécriture*, *transécriture*, *transmodalisation* et *transmédiabilité*. Ceci nous a amené à comparer les conditions et les caractéristiques de la *transposition* du *narratif* classique ; scripturaire vers les *médias*. Les supports médiatiques et les processus techniques intervenant dans la *re/production* du roman à travers le cinéma, le théâtre et enfin le roman graphique. Ces *transmutations* étaient toutefois analysées, sous l'angle spécifique de chaque médium, en mettant en évidence leurs similitudes et divergences, tout en tenant compte de la *cinématographicité*, de la *théâtralité* ainsi

que la *graphiation* de notre corpus. Puis, pour être lisible, nous avons exposé une synthèse sur le discours que tiennent Maurice BLANCHOT, Dominique MAINGUENEAU, Antoine COMPAGNON et Tzvetan TODOROV sur l'activité littéraire et l'incertitude de son avenir numérique. En revanche, l'établissement d'une corrélation entre la création poétique et les diverses *re/productions* artistique et médiatique, nous a permis de préciser à quel point les installations cinématographique, scénique et graphique, qui de nos jours utilisent le potentiel numérique, sont-elles porteuses d'une nouvelle forme narrative qui défie aussi bien l'auteur que le lecteur, et ce, grâce aux progrès techniques en la matière.

À ce niveau de notre investigation, nous avons montré que la *transécriture* relève d'un processus analogue à l'*adaptation*. Or, la manipulation textuelle à l'ère du numérique offre des textes qui empruntent à un genre romanesque et à de nombreuses techniques et caractéristiques médiatiques. Médias, cultures, autant de productions artistiques et littéraires par lesquelles se construisent de nouveaux genres hybrides, là où le substrat médiatique tient une place prépondérante, sont donc ici appelés, via la *transécriture*, afin de se mêler et de s'affirmer les unes à *travers* et *avec* les autres.

Pour élucider la deuxième partie, nous étions amenés à examiner de près *L'attentat*, et ses multiples *transécritures* richement fournies en matière sémantique, qui nous ont permis de faire cette traversée à la fois narratologique, éthique et philosophique. D'une part, nous avons eu recours à la science du récit, en examinant la narration de l'œuvre source, et ses *transcodages* cinématographique, scénique et graphique. La représentation de ces dispositifs a impliqué donc des choix techniques et esthétiques qui ont transcendé fort bien les limites de l'œuvre source. D'autre part, nous avons établi une distinction entre les différents systèmes de valeurs présents dans chacune des œuvres de notre corpus. En discernant les notions complexes de l'engagement, la conscience, la victimisation, etc., et en soulevant notamment ces enjeux éthiques, sous l'angle spécifique de chaque support, on comprend donc que le système de valeurs véhiculé à travers *L'attentat* a véritablement été affecté par la *transécriture*.

Par ailleurs, la deuxième partie nous a également permis de susciter un autre débat et de porter une réflexion sur les manifestations sémiologiques de la *chute* du personnage principal. Autrement dit, le texte source est lu dans une autre perspective philosophique, celle de la *chute*, en faisant une réconciliation entre ce concept et son

rebondissement sur l'ensemble de notre corpus. En effet, nous avons constaté que le passage du roman vers le cinéma, le théâtre et le *roman graphique* appréhende, chacun avec son propre angle de vision, les causes et les parcours, ainsi que les effets produits pas la *chute* ; de prime abord mythologique, psychologique et enfin dramatique.

Les mécanismes par lesquels la *réécriture* de *L'attentat* évolue, instituent donc de nouvelles normes au sein de la création poétique à travers la transmission de valeurs morales et sociales, qui vont jusqu'à l'instauration d'un système de valeurs propre à chacune de ces *reproductions*. Comme nous avons constaté, le rapport direct qu'ils entretiennent avec le texte initial, considéré toujours comme un soubassement, en cherchant souvent à faire voir le non-dit et à trouver le sens profond du texte source, en la qualifiant de *transmutation* ou encore de *transmigration*, en un certain sens elle reprend presque la même moelle textuelle du départ, mais à chaque fois avec une nouvelle vision sémantique, éthique voire morale.

En somme, la facilité du passage d'un mode à un autre dans la création poétique contemporaine impose l'existence du cinématographique ou du théâtral dans le romanesque, le romanesque dans le graphique, ou inversement. Autrement, la *transécriture* favorise une forme de cohabitation entre différents modes à l'intérieur d'une même œuvre ; étant donné que le texte d'origine a un effet de rémanence sur le texte d'arrivé. C'est ce qui donne toute sa portée à l'intrigue du roman *L'attentat* de KHADRA, une même histoire qui varie selon l'idéologie des adaptateurs et la particularité de chaque support médiatique adopté.

Au sortir de notre étude, cette analyse comparée, entre *L'attentat* roman et ses *transécritures*, nous a permis de décrire les aménagements et les bouleversements que cette pratique peut faire subir à une œuvre, quand un cinéaste créatif ou un metteur en scène inventif s'en emparent. Yasmina KHADRA a séduit Ziad DOUEIRI, Franck BERTHIER, mais aussi Loïc DAUVILLIER, notamment par la qualité de l'intrigue de *L'attentat*, l'efficacité du discours et la fluidité de l'écriture. Or, sous un angle de prise de vue autre, il est bien difficile de classer *L'attentat* dans un genre nettement défini, parce que l'auteur illustre un type de texte, au carrefour de plusieurs genres et qui tend à échapper à tout enfermement générique. *L'attentat* marque alors une véritable rupture par rapport aux principes de l'écriture traditionnelle, en raison de sa composition similaire à la technique des plans utilisés au cinéma. À l'exception de la manifestation incontestable du narrateur, et le système

topographique utilisé, cette œuvre n'est notamment pas loin du code théâtral, voire graphique, dans la mesure où son écriture tend principalement vers des indications scéniques, étant écrasée par la prolifération somptueuse des dialogues qui la rapproche de l'écriture théâtrale (didascalies, tirades, etc.) ce qui en fait une création *post-poétique*, fondée sur une stratégie axée sur la non-existence de frontières génériques, facilitant de la sorte sa *transmutation*.

Classer des écrits dans des catégories génériques, relève du choix de l'auteur. Car, l'écriture, comme nous l'avons bien expliqué, est un phénomène qui mute vers l'inexistence de frontières entre le romanesque, le cinématographique, le théâtral, et le graphique. À l'orée de ce XXI^e siècle, cela se résume en une crise de l'invention du genre littéraire, voire à sa destruction. La *transécriture* transforme, réduit, contribue même à l'effacement de tout genre. Et l'écriture de Yasmina KHADRA, au travers de *L'attentat*, cherche à s'éloigner de tout enfermement catégorique ; l'écriture protéiforme, romanesque, cinématographique, théâtrale, et graphique. Et ce en se manifestant à travers un type d'écrits à la lisière de plusieurs genres et qui tend vers une identité littéraire universelle.

Nonobstant, les modifications apportées à l'œuvre initiale par ces *transécritures*, la résultante de ce processus n'est en effet qu'enrichissement, aux perceptions finement élaborées. Notre réflexion sur chacune des œuvres de notre corpus, justifie encore une fois l'indétermination de frontières dans la lecture du texte littéraire, voire de l'œuvre artistique. De plus, il n'existe aucune influence politique et idéologique sur le reste du corpus (*L'attentat* en film, pièce de théâtre et roman graphique), parce qu'elles proposent chacune une conception particulière des compromissions de la politique ayant été la cause d'un différend, voire d'une rivalité entre le protagoniste et l'ensemble des personnages ; une sorte de tragédie rivale celle des Palestiniens et des Juifs.

Le résultat auquel nous sommes donc parvenus est que la *transécriture* qui franchi notre corpus transcende le texte source, ou encore la littérature contemporaine. Eu égard à chaque changement matériel qui a entraîné d'importantes modifications sur la plan sémantique, le récit de Yasmina KHADRA s'est bien adapté au support multimédia et passé commodément d'un médium à un autre. Par un recours à cette écriture particulière, et loin d'être une transgression aux lois de l'écriture romanesque, *L'attentat* a emprunté à d'autres modalités intermédiaires afin de servir de modèle syncrétique, constituant de la sorte un terrain ingénieux pour son

déploiement médiatique et artistique, subversif certes, mais tout en engendrant une sorte de *praxis* littéraire. Et si désormais la littérature ne réside pas obligatoirement dans le livre imprimé, et si des arts nouveaux émergents, faisant partie du processus littéraire, où réside donc la littérature ? Assistons-nous à une rupture épistémologique ?

Toutefois, nous ne saurions achever ce travail sans proposition de quelques perspectives envisageables dans le prolongement de cette thèse. Étant donné que *L'attentat* est la production qui a le plus de prix de tout l'œuvre de Yasmina KHADRA, son essor pourrait être étudié sous l'angle des théories de la valeur littéraire et l'approche de la sociologie de la littérature, où il serait question de remettre en cause les effets de consécration au sein de la création littéraire. Un projet de recherche qui viserait à mettre à l'épreuve quelques hypothèses fondées sur une analyse des aspects liés aux mécanismes d'instance institutionnelle, tels les prix littéraires, et aux stratégies qui favorisent le passage de l'activité littéraire, ou encore des *best-sellers*, à *l'intermédialité*. Autrement, une étude de la consécration littéraire et son appui dans le but la promulgation du texte purement littéraire pour son déploiement intermédial.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

- KHADRA Yasmina, *L'attentat*, Éditions Julliard, Paris, 2005.
- DAUVILLIER Loïc & CHAPRON Glen, *L'attentat*, Éditions Glénat, Paris 2012.
- Adaptation de *L'attentat* en film par Ziad DOUER et Joëlle TOUMA, date de sortie en France : 2013.
- Adaptation de *L'attentat* en Pièce de théâtre par Franck BERTHIER et Amandine KLEP en 2015.

II. Autres œuvres de Yasmina KHADRA

a) *Sous le nom de Mohammed Moulessehou*

- Amen*, à compte d'auteur, Paris, 1984.
Houria, Éditions ENAL, Alger, 1984.
La Fille du pont, Éditions ENAL, Alger, 1985.
El Kahira - cellule de la mort, Éditions ENAL, Alger, 1986.
De l'autre côté de la ville, Éditions L'Harmattan, Paris, 1988.
Le Privilège du phénix, Éditions ENAL, Alger, 1989.

b) *Sous le nom de plume de Yasmina Khadra*

- Le Dingue au bistouri*, Éditions Laphomic, Paris, 1990.
La Foire des enfoirés, Éditions Laphomic, Paris, 1993.
Morituri, Éditions Baleine, Paris, 1997.
L'Automne des chimères, Éditions Baleine, Paris, 1997.
Double blanc, Éditions Baleine, Paris, 1998.
À quoi rêvent les loups, Éditions Julliard, Paris, 1999.
Les Agneaux du Seigneur, Éditions Julliard, Paris, 1998.
L'Écrivain, Éditions Julliard, Paris, 2001.
L'Imposture des mots, Éditions Julliard, Paris, 2002.
Les Hirondelles de Kaboul, Éditions Julliard, Paris, 2002.
Cousine K, Éditions Julliard, Paris, 2003.
La Part du mort, Éditions Julliard, Paris, 2004.
La Rose de Blida, Éditions Après la lune, Paris, 2005.
L'Attentat, Éditions Julliard, Paris, 2005.
Les Sirènes de Bagdad, Éditions Julliard, Paris, 2006.
Ce que le jour doit à la nuit, Éditions Julliard, Paris, 2008.

La Longue Nuit d'un repentant, Éditions du Moteur, Paris, 2010.
L'Olympe des infortunés, Éditions Julliard, Paris, 2010.
L'Équation africaine, Éditions Julliard, Paris, 2011.
Les Chants cannibales, Éditions Casbah, Alger, 2012.
Algérie, Éditions Michel Lafon, Paris, 2012.
Les anges meurent de nos blessures, Éditions Julliard, Paris, 2013.
Qu'attendent les singes, Éditions Julliard, Paris, 2014.
La Dernière Nuit du Raïs, Éditions Julliard, Paris, 2015.
Dieu n'habite pas La Havane, Éditions Julliard, Paris, 2016.
Ce que le mirage doit à l'oasis, Éditions Flammarion, Paris, 2017.
Khalil, Éditions Casbah, Alger, 2018.
L'outrage fait à Sarah Ikker, Éditions Casbah, Alger, 2019.

III. Ouvrages théoriques et critiques

1. ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Éditions OPU, Alger, 2005.
2. ADAM Jean-Michel & REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Éditions Aubin, Poitiers, 1996.
3. ADORNO W. Theodor, *Le caractère fétiche de la musique*, traduit de l'allemand par Christophe David, Édition Allia, Paris, 2001, p. 52.
4. ALEXANDRE Didier & DEBREUILLE Jean-Yves (dir.), *Lire Beckett*, Éditions PUL, Lyon, 1998.
5. Aristote, *Poétique*, trad., Éditions Seuil, Paris, 1980.
6. Aristote, *Rhétorique II*, éditions Belles lettres, Paris, 1960.
7. BAETENS Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Éditions Peeters, Louvain, 1998.
8. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Olivier DARIA, Éditions Gallimard, Paris, 1987.
9. BAL Mieke, *Narratology: Introduction of the Theory of Narrative*, Edition University of Toronto Press, Toronto, 1997.
10. BARTHES Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.
11. BÉNAC Henri, *Guide des idées littéraires*, Éditions Hachette, Paris, 1988.
12. BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Édition Allia, Paris, 2011.

13. BIET Christian, *La Tragédie*, Éditions Armand Colin, Paris, 2010.
14. BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Éditions Gallimard, Paris, 1986.
15. BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris, 1988.
16. BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières ; étude sur le roman français contemporain*, Éditions Prétexte, Paris, 2002.
17. CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.
18. CANVAT Karl & LEGROS Georges, *Les valeurs dans/ de la littérature*, Éditions PUN, Namur, 2004.
19. CLERC Jeanne-Marie & CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Éditions Klincksieck, Paris, 2004.
20. COMPAGNON Antoine, *Démon de la théorie*, Éditions Seuil, Paris, 1998.
21. COMPAGNON Antoine, *La littérature pour quoi faire ?*, Éditions Fayard, Paris, 2013.
22. COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions Seuil, Paris, 1979.
23. DELCROIX Maurice & HALLYN Fernand (dir.), *Introduction aux textes littéraires*, Éditions Boeck, Paris, 1995.
24. DUFOUR Philippe, *Le réalisme de Balzac à Proust*, Éditions PUF, Paris, 1998.
25. DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2013.
26. ECO Umberto, *Dire presque la même chose. Expérience de traduction*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Éditions Grasset, Paris, 2006.
27. ECO Umberto, *Lector in fabula*, Éditions Grasset, Paris, 1985.
28. EGGER Carole (dir.), *Rideau ou la fin au théâtre*, Éditions Lansman, Paris, 2005.
29. FIANT Antony, *Et le cinéma d'Otar Iosseliani fut*, Édition L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002.
30. FRAZIER Françoise, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne : la découverte d'un nouveau monde*, Édition PUF, Paris, 2009.
31. FUZELLIER Étienne, *Cinéma et littérature*, Éditions du Cerf, Paris, 1964.
32. GARCIA Alain, *L'adaptation du roman au film*, Éditions Dujarric, Paris, 2000.

33. GAUDREAULT André & GROENSTEEN Thierry (dir.), *La transécriture, pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma bande dessinée, théâtre, clip*, Nota Bene, Québec, 1998.
34. GAUDREAULT André, *Cinéma et attractions-Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Éditions CNRS, Paris, 2008.
35. GAUDREAULT André, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Éditions Armand Colin, Paris, 2013.
36. GEHRMANN Susanne, YIGBE Dotsé (dir.), *Créativité intermédiatique au Togo et dans la diaspora Togolaise*, Éditions Lit, Berlin, 2015.
37. GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres*, Éditions Seuil, Paris, 2012.
38. GENETTE Gérard, *Fiction et dicton*, Éditions Seuil, Paris, 1991.
39. GENETTE Gérard, *Figures III*, Éditions Seuil, Paris, 1972.
40. GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Éditions Seuil, Paris, 1983.
41. GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions Seuil, Paris, 1992.
42. GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Édition Gallimard, Paris, 1992.
43. GUIYوبا François (dir.), *Entrelaces des arts et effet de vie*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2012.
44. HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, Québec, 2017.
45. IONESCO Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.
46. KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Éditions Flammarion, traduction de l'allemand RENAUT Alain, Paris, 2006.
47. LAFORGUE Pierre, *Gavroche (études sur Les Misérables)*, Éditions SEDES, Paris, 1994.
48. LARUE Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, La licorne UFR, Poitiers, 1996.
49. LEICHTER FLACK Frédérique, *Le laboratoire des cas de conscience*, Éditions Alma, Paris, 2012.
50. LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Ed. Seuil, 1962.
51. MAINGUENEAU Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Éditions Seuil, 2009, Paris.

52. MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2003.
53. MAUZI Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Éditions Armand Colin, Paris, 1976.
54. MERETE STISTRUP Jensen & THIROUIN Marie-Odile (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
55. METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, Paris, 1968.
56. MOKHTARI Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Éditions Chihab, Alger, 2006.
57. MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Édition Grasset, Paris, 1962.
58. MOUCHARD Benoît, *La bande dessinée*, Éditions Cavalier bleu, Paris, 2004.
59. NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, Éditions Gallimard, traduction de l'allemand WOTLING Patrick, Paris, 2000.
60. PARIZET Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Édition PUP, Paris, 2009.
61. PEYARD Jean & MOIRAND Sophie, *Discours et enseignement du français : les lieux d'une rencontre*, Éditions Hachette, Paris, 1992.
62. PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Éditions Bréal, Paris, 2004.
63. PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre 2^e édition*, Éditions Armand Colin, Paris, 2010.
64. RASTER François, *Sémantique et recherche cognitives*, Éditions PUF, Paris, 1991.
65. RICŒUR Paul, *Histoire et Vérité*, Éditions Seuil, Paris, 1967.
66. ROCHEFORT Edmond, *Mémoires d'un vaudevilliste*, Éditions Charlieu et Huillery, Paris, 1863.
67. ROPARS-WUILLEMIER Marie Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1990.
68. SABOURAUD Frédéric, *L'adaptation : le cinéma a tant besoin d'histoire*, Éditions Cahier du Cinéma, Paris, 2006.

69. SAHIRI Léandre, *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Éditions Mon petit éditeur, Paris, 2013.
70. SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.
71. SARTRE Jean-Paul, *Situation II*, Éditions Gallimard, Paris, 1948.
72. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions Seuil, Paris, 1989.
73. SCHELER Max, *L'Homme du ressentiment*, Éditions Gallimard, Paris, 1958.
74. SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Éditions du CEFAL, Liège, 1999.
75. SOURIAU Étienne (Dir.), *L'univers filmique*, Éditions Flammarion, Paris, 1953.
76. STEINER Georges, *Language and Silence*, Edition Yale Press University, Yale, 1998.
77. TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature*, Éditions Seuil, Paris, 1987.
78. UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Éditions Scolaires, Paris, 1977.
79. VAN MONTFRANS Manet, *George Perec. La contrainte du réel*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1999.
80. VASY Gilles, *De la plume à l'écran : textes et films "en analyse"*, Éditions Publibook, Paris, 2010.
81. WINKIN Yves (Dir.), *La nouvelle communication*, Édition Seuil, Paris, 2014.
82. WOLTON Dominique (dir.), *Mondes francophones*, Éditions adpf, Paris, 2006.

IV. Ouvrages de fictions

1. CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Paris, 1985.
2. CAMUS Albert, *Les Justes*, Paris, Éditions Gallimard, Paris, 1977.
3. CAMUS Albert, *Lettres à un ami allemand*, Éditions Gallimard, Paris, 1948.
4. CAMUS Albert, *Réflexion sur la guillotine*, Éditions Folio, Paris, 2008.
5. DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Crime et Châtiment*, Tome I, Éditions Bibliothèque de la pléiade, traduction du russe par ERGAZ Doussia, Paris, 1950.
6. GOETHE Johann Wolfgang Von, *Correspondence Tome I*, Éditions Gallimard, Paris, 1994.
7. MAALOUF Amin, *Les désorientés*, Éditions Grasset, Paris, 2012.

8. MALRAUX André, *La condition humaine*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

V. Articles spécialisés

a) *Version papier*

1. BHABHA Homi Jehangir, « Culture's In-between », in *Questions of Cultural Identity*, Editions Stuart Hall, London, 1998.
2. BLANCKEMAN Bruno, « Retours critiques et interrogations postmodernes », in TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome II – après 1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
3. CAMUS Albert, « Conférence d'Athènes sur l'avenir de la tragédie », in *Essais*, Édition Gallimard, Paris, 1981.
4. DIRRT Cohn « Signposts of fictionality: a narratological perspective », in *Poetics Today*, N° 11, Hamburg, 1990.
5. DURAND Gilbert, *Les fondements de la création littéraire*, in Encyclopædia Universalis, Enjeux, Tome1, 1990.
6. ESQUENAZI Jean Pierre, « De l'adaptation à l'ingestion », in *Cinémaction* N° 76, 1996.
7. FRIEDMAN Norman, « Point of view in fiction. The development of a critical concept », in *PLMA*, Vol.70, N° 05, Amsterdam, 1955.
8. INGARDEN Roman, « Les fonctions du langage au théâtre », in *Poétique*, N°08, Paris, 1971.
9. JOST François, GAUDREAULT André (dir.), *La Croisée des médias*, Coll. « Sociétés et Représentations », N° 09, Paris, 2000.
10. MARINIELLO Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », In Isabel Rio NOVO, Célia VIEIRA, *Inter Média : Littérature, cinéma et intermédialité*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2011.
11. MARION Philippe, « Traces graphiques, lecture et vraisemblance », in *L'image B.D.*, Éditions Open, Louvain, 1991.
12. MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », In Marion FROGER & Jürgen Ernst MÜLLER (dir.), *Intermédialité et société. Histoire et géographie d'un concept*, Éditions Münster : Nodus, 2007.
13. MÜLLER Jürgen Ernst, « Top Hat et L'intermédialité de la comédie musicale », in *Cinémas*, N° 1-2, Québec, automne 1994.

14. MÜLLER Jürgen Ernst, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas*, N° 2-3, 2000.
15. PERRON Bernard, « La focalisation un détour pour la scénaristique », In *Études littéraires*, Vol. 26, N° 2, Québec, Automne 1993.
16. PROCHAZKA Miroslav, « On the Nature of the Dramatic Text », in *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam, 1984.
17. UBERSFELD Anne, « Le texte dramatique », in COUTY Daniel & REY Alain (dir.), *Le Théâtre*, Éditions Bordas, Paris, 1980.
18. VILLENEUVE Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », In *Intermédialités*, N° 02, Montréal, Automne 2003.
19. VRAY Jean-Bernard, « Le roman connaît la chanson », in MAJORANO Matteo (dir.), *Le jeu des arts. L'écriture et les arts*, Éditions Edizioni B.A. Graphis, Milan, 2005.

b) Version numérique

1. BOILLAT Alain, « la "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », In *Cinémas*, vol. 19, N° 2-3 printemps, Paris, 2009, p. 217-245. [En ligne], consulté le 11 juin 2017, <http://id.erudit.org/iderudit/037554ar>
2. COMPAGNON Antoine, « Chaire de la Littérature moderne et contemporaine : Histoire, critique, théorie », in *La guerre littéraire*, premier cours. [En ligne] consulté le 18 septembre 2018 URL, <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2014-01-14-16h30.htm>
3. GROENSTEEN Thierry, « Roman graphique », in *Neuvième Art 2.0, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, [en ligne], mis en ligne en septembre 2102, consulté le 20 août 2017. URL, <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article448>
4. MELLON Christian, « Désobéissance civile », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 octobre 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/desobeissance-civile/>
5. PAOLUCCI Philippe, « Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature* », *Questions de communication* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 01 juillet

2014, consulté le 25 juillet 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/9106>

6. THOMAS Jean, « MUSSET ALFRED DE - (1810-1857) », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 août 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alfred-de-musset/>
7. WYBRANDS Francis, « Généalogie de la morale, Friedrich Nietzsche » *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 février 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/genealogie-de-la-morale/>

VI. Encyclopédies et dictionnaires

1. AUMONT Jacques & MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 2004.
2. DUCROT Oswald & SCHAEFFER Jean Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions Seuil, Paris, 1995.
3. GAFFIOT Félix, *Dictionnaire abrégé français latin*, Édition Armand, Paris, 1936.
4. MITTERAND Henri (dir.), *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone*, Éditions Le Robert, Paris, 1995.
5. PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Dunod, Paris, 1997.
6. REY Alain, *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Éditions Le Robert, Paris, 2010.
7. ROY André, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Éditions Fides, Québec, 2007.
8. *Le Petit Robert des noms propres*. Éditions 2003.

VII. Textes particuliers

- Bible : l'Évangile de Matthieu (V, 38-42)
- *Discours de Suède* est le discours de réception du Prix Nobel de littérature prononcé par Albert CAMUS à Oslo le 10 décembre 1957.

ANNEXES

Reproduction de nos échanges par courriel avec la direction du théâtre des halls d'Avignon, afin d'obtenir le texte théâtral de Franck Berthier *L'attentat*, qui n'a pas encore fait l'objet d'une édition

Le 12 juin 2017 à 14:51, Yasmine EZZINE <ezzine.yasmine@hotmail.fr> a écrit :

Bonjour Madame, Monsieur,

Permettez-moi de me présenter, je m'appelle Yasmine EZZINE, actuellement en première année de thèse dont l'intitulé est : L'intermédialité dans l'œuvre de Yasmina KHADRA, *L'Attentat*. Mon objectif est de réaliser une étude comparative entre ce roman et ses différentes réécritures : pièce de théâtre, scénario et roman graphique.

Or, il semble que le texte théâtral n'ait pas fait l'objet d'une édition et afin de valider la pertinence de projet, je souhaiterais le consulter ou l'avoir, si vous en disposez bien évidemment, eu égard à son adaptation en juillet 2016 par votre équipe.

Sinon, pourriez-vous me mettre en communication avec quelqu'un qui serait en mesure de m'aider à l'avoir ? Sachant que j'ai déjà contacté l'adaptateur et metteur en scène de ce roman, Franck Berthier, et l'auteur Yasmine Khadra mais ils n'ont pas donné suite à mes courriels.

Je vous en remercie d'avance.

Sincères salutations.

EZZINE Kheira Yasmine

Réponse de la direction du théâtre des halls d'Avignon

Le 14 juin 2017 à 09:03, Aurélie Clément <rp@theatredeshalles.com> a écrit :

Bonjour,

Pour faire suite à votre demande, vous trouverez en pièce-jointe la « dernière version déposée de L'Attentat, il n'y a pas les coupes qu'ils ont été faites pour le festival d'Avignon, mais sinon c'est bien la même adaptation. ». D'après le mail reçu de la personne en charge de l'accueil professionnel du spectacle en juillet 2016.

Bien cordialement

<L'ATTENTAT-avril 2015PDF.pdf>



Aurélie Clément
Relations publiques
4 rue Noël Biret - 84000 AVIGNON
+33 (0)4 90 85 02 38
www.theatredeshalles.com



INDEX

adaptation 8, 9, 10, 12, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 38, 39, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 67, 78, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 94, 98, 99, 100, 103, 105, 110, 113, 119, 122, 135, 162, 179, 181, 189, 201, 208, 214, 216, 217, 222, 223
arts 8, 9, 11, 36, 45, 52, 54, 60, 61, 64, 68, 69, 72, 73, 79, 81, 112, 171, 211, 215, 216, 218
bande dessinée 7, 14, 18, 19, 23, 24, 32, 39, 47, 59, 66, 68, 70, 78, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 137, 140, 152, 155, 179, 207, 213, 214, 216, 219
chute 110, 114, 116, 119, 120, 140, 153, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 203, 204, 208
cinéma 8, 14, 18, 19, 21, 23, 24, 27, 31, 32, 36, 37, 39, 41, 44, 45, 52, 54, 55, 56, 59, 67, 70, 71, 73, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 90, 103, 107, 110, 112, 113, 119, 122, 123, 132, 133, 140, 145, 148, 173, 179, 189, 190, 191, 193, 205, 207, 209, 214, 215, 216, 췎 217, 218, 219
création poétique 8, 33, 35, 39, 43, 49, 58, 64, 67, 114, 157, 179, 186, 188, 195, 203, 205, 207, 208, 209
culture 7, 39, 40, 59, 60, 66, 68, 72, 99
description 12, 27, 29, 33, 80, 100, 114, 119, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 171, 185, 204
diégèse 31, 32, 38, 119, 123, 124, 141, 148, 181, 219
dramatique 9, 14, 30, 33, 35, 36, 38, 49, 52, 63, 81, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 103, 107, 127, 135, 136, 137, 139, 145, 146, 149, 150, 151, 153, 190, 191, 198, 200, 201, 205, 209, 218
écriture 8, 9, 18, 21, 22, 29, 35, 36, 38, 39, 46, 52, 63, 64, 65, 66, 68, 73, 78, 79, 81, 92, 93, 100, 112, 137, 155, 179, 182, 186, 187, 188, 195, 198, 200, 205, 207, 209, 210, 218
esthétique 7, 8, 24, 53, 56, 61, 64, 69, 70, 72, 93, 99, 113, 116, 134, 155, 182, 185
éthique 27, 33, 96, 116, 119, 151, 157, 161, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 179, 204, 208, 209
femme 9, 84, 85, 94, 95, 96, 106, 109, 119, 120, 121, 123, 125, 130, 134, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 172, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 199
film 10, 12, 15, 23, 27, 29, 31, 32, 37, 41, 48, 52, 54, 55, 57, 63, 67, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 103, 112, 114, 122, 123, 124, 132, 135, 145, 146, 148, 153, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 179, 181,

189, 190, 191, 192, 193, 194, 200, 203, 205, 210, 214, 216

focalisation 114, 119, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 141, 155, 204, 218

genre 8, 11, 12, 14, 15, 18, 21, 22, 24, 26, 30, 35, 36, 46, 47, 49, 56, 57, 58, 64, 66, 73, 75, 81, 83, 84, 93, 98, 99, 103, 105, 114, 162, 201, 208, 209, 210, 216

guerre 7, 10, 62, 119, 160, 162, 168, 171, 172, 173, 177, 184, 185, 193, 195, 196, 219

histoire 9, 10, 11, 21, 28, 31, 32, 34, 35, 44, 47, 54, 55, 59, 60, 61, 63, 72, 74, 79, 81, 84, 86, 87, 92, 99, 100, 103, 110, 119, 120, 121, 122, 123, 131, 136, 140, 155, 158, 161, 170, 175, 183, 186, 187, 188, 193, 195, 205, 209, 214, 216, 218

humanité. 163, 168, 175, 176, 194, 203

iconographie 13, 14, 184, 185

identité 30, 44, 47, 96, 106, 119, 120, 126, 151, 164, 184, 187, 210

image 8, 9, 12, 18, 29, 33, 39, 40, 43, 48, 54, 70, 82, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 110, 116, 127, 132, 134, 147, 152, 161, 171, 179, 182, 186, 187, 188, 189, 193, 202, 217, 219

interactif 8, 39, 45

interartialité 8, 45, 218

intermédialité 8, 9, 11, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 24, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 69, 71, 72, 113, 211, 217, 218, 222

langage 7, 22, 26, 32, 34, 35, 41, 53, 56, 60, 70, 86, 87, 89, 91, 100, 105, 129, 141, 198, 217, 219

lecteur 8, 9, 11, 15, 34, 39, 53, 54, 62, 80, 82, 85, 87, 88, 89, 91, 103, 106, 110, 114, 119, 121, 127, 130, 132, 136, 138, 140, 141, 154, 162, 163, 185, 201, 208

littérature 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 21, 25, 28, 30, 34, 35, 38, 39, 43, 45, 46, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 93, 98, 99, 106, 110, 113, 114, 117, 119, 136, 148, 157, 162, 166, 171, 176, 179, 182, 185, 188, 191, 194, 195, 197, 207, 210, 211, 213, 214, 215, 217, 218, 220

livre 11, 14, 15, 18, 27, 38, 39, 41, 51, 53, 58, 68, 70, 71, 72, 73, 81, 82, 83, 85, 103, 105, 114, 121, 127, 147, 158, 170, 184, 190, 211, 213

média 26, 39, 40, 41, 44, 46, 47, 49, 51, 58, 71, 214

médias 18, 21, 22, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 58, 59, 61, 68, 69, 70, 71, 73, 83, 99, 113, 114, 157, 207, 217

médiologie 12, 47

médium 11, 12, 13, 15, 21, 24, 26, 29, 40, 44, 49, 54, 69, 113, 127, 137, 207, 210

métaphysique 10, 98

mimésis14, 19, 30, 31, 32, 33, 34, 36,
 37, 54, 57, 90, 113, 129
 mode dramatique.....14, 35
 mode narratif.....14, 30, 34, 35, 38
 morale7, 10, 27, 70, 114, 116, 123,
 158, 159, 161, 164, 165, 166, 168,
 171, 172, 174, 175, 177, 181, 183,
 185, 190, 192, 196, 204, 205, 209,
 216, 219
 multimédia11, 48, 63, 207, 210
 musique8, 32, 33, 39, 44, 45, 48, 54,
 59, 60, 68, 213, 218
 narrateur36, 91, 100, 101, 105, 120,
 121, 122, 123, 124, 125, 129, 130,
 131, 132, 135, 140, 144, 145, 155,
 181, 182, 195, 201, 210
 narration11, 31, 36, 37, 38, 79, 81, 82,
 91, 94, 95, 98, 99, 100, 105, 110,
 116, 119, 120, 122, 123, 125, 127,
 128, 131, 133, 136, 141, 143, 159,
 162, 184, 185, 204, 207, 208
 narrativité8, 11, 37, 207
 narratologie10, 14, 32, 37, 69, 70, 116,
 119, 123, 135
 numérique9, 11, 13, 14, 15, 45, 46, 52,
 57, 58, 60, 68, 71, 76, 113, 114,
 208, 214
 peinture.....8, 39, 45, 54, 60, 64, 68
 personnage8, 9, 10, 31, 32, 39, 45, 57,
 61, 62, 63, 64, 67, 80, 82, 84, 85,
 87, 90, 91, 94, 96, 114, 119, 120,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
 128, 130, 131, 132, 136, 140, 146,
 147, 148, 151, 158, 164, 170, 181,
 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
 191, 192, 193, 194, 195, 200, 201,
 203, 204, 208
 philosophie14, 30, 60, 116, 164, 179,
 183, 196, 197
 pièce de théâtre10, 48, 88, 94, 96, 97,
 176, 195, 199, 200
 poétique7, 18, 24, 25, 38, 49, 60, 64,
 68, 74, 76, 89, 106, 114, 117, 121,
 207, 210
 récit7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21,
 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38,
 39, 47, 53, 56, 58, 63, 64, 66, 68,
 74, 75, 81, 84, 85, 91, 94, 95, 97,
 100, 101, 102, 107, 110, 112, 118,
 119, 120, 121, 123, 127, 128, 129,
 130, 131, 132, 135, 137, 142, 145,
 152, 155, 164, 166, 167, 168, 179,
 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188,
 192, 193, 199, 208, 210, 215
 responsabilité10, 79, 114, 164, 165,
 166, 170, 186, 193
 responsabilité morale..... 164, 165
 ressentiment... 158, 159, 160, 178, 216
 roman7, 9, 10, 11, 12, 15, 18, 21, 23,
 24, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 39,
 45, 46, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 62,
 63, 64, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 78,
 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
 105, 112, 113, 114, 116, 119, 122,
 123, 125, 127, 128, 132, 133, 148,

149, 151, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 194, 199, 200, 201, 203, 205, 207, 209, 210, 213, 214, 216, 218, 222

roman graphique 10, 15, 18, 21, 45, 48, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 112, 113, 114, 116, 127, 128, 154, 158, 159, 160, 162, 164, 181, 184, 186, 187, 188, 205, 207, 209, 210, 222

scénario 8, 12, 15, 18, 24, 29, 32, 39, 47, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 100, 103, 107, 112, 116, 164, 168, 171, 182, 186, 191, 193, 194, 222

sémiotique 7, 10, 14, 18, 21, 22, 24, 27, 40, 47, 70, 78, 103, 134, 136, 152, 186

spectateur 11, 32, 34, 51, 54, 80, 82, 83, 85, 87, 90, 91, 94, 96, 106, 119, 126, 132, 135, 147, 149, 190, 191, 201

texte 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 36, 38, 39, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 110, 113, 116, 119, 122, 124, 125, 127, 128, 132, 135, 136, 137, 140, 141, 145, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 159, 168, 170, 173, 174, 176, 177, 182, 184, 185, 187, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 216, 218, 222

théâtre 10, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 24, 32, 33, 35, 36, 37, 41, 46, 47, 48, 51, 52, 58, 62, 63, 67, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 112, 113, 114, 124, 125, 126, 136, 137, 149, 150, 151, 172, 176, 177, 179, 181, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 205, 207, 209, 210, 214, 216, 217, 219, 222, 223

transécriture 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 44, 48, 49, 51, 61, 63, 67, 68, 72, 73, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 132, 136, 137, 149, 151, 155, 165, 168, 170, 172, 176, 177, 179, 180, 181, 186, 187, 189, 195, 197, 199, 200, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 214

transmigration.. 8, 12, 18, 27, 204, 209

transmutation 8, 12, 14, 15, 18, 21, 26, 27, 85, 101, 113, 114, 157, 179, 187, 204, 207, 209, 210

transposition 11, 14, 15, 22, 24, 26, 29, 35, 39, 47, 56, 57, 59, 68, 79, 83, 85, 86, 94, 98, 101, 102, 112, 113, 119, 127, 182, 200, 207

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
PARTIE PREMIÈRE : DU TEXTE LITTÉRAIRE VERS LES SUPPORTS MÉDIATIQUES	18
CHAPITRE PREMIER : CONFLUENCE DE LA <i>TRANSÉCRITURE</i> AVEC LA <i>TRANSMODALISATION</i> ET L' <i>INTERMÉDIALITÉ</i>	21
I - LA RÉ/ÉCRITURE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE	22
I.1 <i>TRANSÉCRITURE</i> OU <i>RÉÉCRITURE</i>	23
I.2 <i>TRANSÉCRITURE</i> ET RELATION <i>TRANSTEXTUELLE</i>	25
I.3 ÉCLATEMENT TERMINOLOGIQUE	28
II - LA TRANSMODALISATION.....	31
II.1 LE MODE DIÉGÉTIQUE.....	32
II.2 LE MODE MIMÉTIQUE.....	34
II.3 L'ENTRE DEUX MODES ; LA <i>TRANSMODALISATION</i>	36
III - LITTÉRATURE ET RELATIONS INTERMÉDIALES	40
III.1 QU'EST-CE QU'UN MÉDIA ?	41
III.2 LA PRATIQUE INTERMÉDIALE	45
III.3 <i>MÉDIAS</i> ET DÉFLAGRATION CONCEPTUELLE	48
CHAPITRE DEUXIÈME : L'ADAPTATION COMME PRATIQUE PREMIÈRE.....	52
I - LA PRATIQUE DE L'ADAPTATION EN QUESTION :.....	53
I.1 LES RAISONS DE L'ADAPTATION :.....	53
I.2 CRITIQUE ET RÉHABILITATION DE L'ADAPTATION :.....	55
I.3 TYPOLOGIE DE L'ADAPTATION :.....	57
II - LE PARCOURS DU TEXTE LITTÉRAIRE PAR LES MÉDIAS	60
II.1 CULTURE DE MASSE VS LITTÉRATURE :	60
II.2 DES EXEMPLES D'ADAPTATIONS LITTÉRAIRES AUX SUPPORTS MÉDIATIQUES.....	63
II.3 L'ACTUALITÉ DE LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE CONTEMPORAINE :	66
III - LE STATUT DE LA LITTÉRATURE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE :.....	70
III.1 « <i>LA FIN DE LA LITTÉRATURE</i> ».....	71
III.2 LES FINALITÉS DE LA LITTÉRATURE :.....	74

III.3 UNE <i>POST-POÉTIQUE</i> DÉSTABILISATRICE :	76
CHAPITRE TROISIÈME : LES DIFFÉRENTES RÉÉCRITURES DE <i>L'ATTENTAT</i>	79
I - DU TEXTE LITTÉRAIRE AU FILMIQUE	80
I.1 LES <i>CONTRAINTES</i> DE LA CRÉATION DU SCÉNARIO	81
I.2 LES POINTS DE CONVERGENCES ET DE DIVERGENCES.....	83
I.3 LA <i>TRANSPOSITION</i> DE <i>L'ATTENTAT</i>	85
II - DU TEXTE LITTÉRAIRE AU SCÉNIQUE.....	88
II.1 LES <i>CONTRAINTES</i> DE LA MISE EN SCÈNE :	89
II.2 LES POINTS DE CONVERGENCES ET DE DIVERGENCES	92
II.3 LA RÉÉCRITURE SCÉNIQUE DE <i>L'ATTENTAT</i>	96
III - DU TEXTE LITTÉRAIRE AU GRAPHIQUE	100
III.1 LES <i>CONTRAINTES</i> DE LA CRÉATION GRAPHIQUE :	102
III.2 LES POINTS DE CONVERGENCES ET DE DIVERGENCES :	105
III.3 LA « <i>GRAPHIATION</i> » DE <i>L'ATTENTAT</i>	107
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	114
PARTIE DEUXIÈME : L'EFFET DE LA <i>TRANSÉCRITURE</i> SUR LE ROMAN <i>L'ATTENTAT</i>	116
CHAPITRE PREMIER : ÉTUDE NARRATOLOGIQUE (PERSONNAGE, PERSPECTIVE NARRATIVE ET DESCRIPTION)	119
I - LES DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS DU PERSONNAGE AMINE JAAFARI	120
I.1 LE PERSONNAGE ROMANESQUE	120
I.2 LE PERSONNAGE FILMIQUE	123
I.3 LE PERSONNAGE THÉÂTRAL.....	126
I.4 LE PERSONNAGE DU ROMAN GRAPHIQUE	128
II - LA PERSPECTIVE NARRATIVE.....	129
II.1 LA RESTRICTION DE LA VOIX NARRATIVE	131
II.2 L'OCULARISATION DANS <i>L'ATTENTAT</i> DE DOUEIRI	133
II.3 LES VOIX DIDASCALIQUES	137
II.4 LE POINT DE VUE DANS L'ALBUM DE DAUVILLIER	139
III - LA OU LES DESCRIPTIONS ?	142
III.1 LA DESCRIPTION DANS LE ROMAN	144

III.2 LA DESCRIPTION DANS LE FILM	147
III.3 LA DESCRIPTION DANS LA PIÈCE DE THÉÂTRE	151
III.4 LA DESCRIPTION DANS LE ROMAN GRAPHIQUE.....	154
CHAPITRE DEUXIÈME : QUEL SYSTÈME DE VALEURS ADOPTER ?.....	158
I - UNE AXIOLOGIE VARIÉE À TRAVERS <i>L'ATTENTAT</i>.....	160
I.1 AMINE JAAFARI, « L'HOMME DU RESENTIMENT »	160
I.2 VICTIME SANS COUPABLE	162
I.3 SUBIR L'INJUSTICE	164
II - PENSER LA RESPONSABILITÉ MORALE ET LA SOLIDARITÉ AVEC DOUEIRI... 166	
II.1 L'ONTOLOGIE DE LA RESPONSABILITÉ.....	166
II.2 JUSQU'OUÙ VA LA SOLIDARITÉ ?	168
II.3 LA DÉSOBÉISSANCE CIVILE ET LA RÉSISTANCE NON-VIOLENTE	171
III – UN DILEMME DANS LE TEXTE DRAMATIQUE DE BERTHIER	173
III.1 LE PRINCIPE DE LA GUERRE JUSTE	173
III.2 UNE RELECTURE DE LA LOI MORALE DU TALION.....	176
III.3 « UNE MORT CONTRE CENT VIES. MAIS C'EST DE L'ARITHMÉTIQUE ! »	178
CHAPITRE TROISIÈME : LA SYMBOLIQUE DE LA <i>CHUTE</i> DANS <i>L'ATTENTAT</i> ET SA <i>TRANSÉCRITURE</i>	182
I - LE MYTHE ESCHATOLOGIQUE	183
I.1 L'EXÉGÈSE DU MYTHE DE LA <i>CHUTE</i>	183
I.2 LA FIGURE DE LA CONDITION HUMAINE DANS <i>L'ATTENTAT</i>	186
I.3 LE SCÉNARIO MYTHIQUE DE LA FEMME DESTRUCTRICE	188
II - LA <i>CHUTE</i> PSYCHOLOGIQUE DANS <i>L'ATTENTAT</i> DE DOUEIRI.....	191
II.1 LA REPRÉSENTATION PSYCHOLOGIQUE D'AMINE JAAFARI.....	191
II.2 LA PRÉSENCE DE L'AOSIOPÈSE APRÈS LA <i>CHUTE</i>	194
II.3 UNE CHUTE SOUS LE SIGNE DE PERTE ET D'ERRANCE	196
III - LA <i>CHUTE</i> DRAMATIQUE DANS LA PIÈCE DE BERTHIER.....	197
III.1 DE QUEL ENGAGEMENT S'AGIT-IL ?	197
III.2 UNE RHÉTORIQUE ABSURDE.....	200
III.3 LA PROPOSITION D'UNE IMAGE D'UN ÉTERNEL RECOMMENCEMENT	202

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	206
CONCLUSION GÉNÉRALE	208
BIBLIOGRAPHIE.....	214
ANNEXES.....	224
INDEX.....	227