



UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES
Formation doctorale : Littérature et Arts
Laboratoire de Recherches Appliquées sur la Littérature, la Langue,
l'Art et les Représentations Culturelles

**L'adaptation cinématographique au Maroc :
les questions de la reproduction et de la création**

Cas des *Voisines d'Abou Moussa* d'Ahmed Tawfiq
et de *L'armée du salut* d'Abdellah Taia

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée par l'étudiant
Cherqui AMEUR
N° d'inscription : 02/18LA

Sous la direction des professeurs
M. Mounir OUSSIKOUM
Mme Bernadette REY MIMOSO-RUIZ

Année universitaire : 2021/2022

DÉDICACE

A l'âme de mes défunts parents

A la mémoire de Benaceur OUSSIKOUM et de Noureddine SAIL

A ma famille

A mes amis

REMERCIEMENTS

Mes sincères remerciements et ma profonde gratitude vont à mes Professeurs Mme Bernadette Rey Mimoso-Ruiz et M. Mounir Oussikoum qui ont accepté de diriger et d'accompagner cette thèse. Ils ont été généreux et m'ont assisté par leurs directives, par leurs orientations et par l'attention particulière qu'ils ont accordée à ce travail durant toutes ses étapes.

Je tiens à remercier également et profondément tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce travail.

Je remercie par ailleurs mes chers amis Noredine Hanini et Rachid Jama qui m'ont assisté dans les moments d'enlèvement et de fatigue.

Introduction générale

Les études relatives au phénomène de l'adaptation, du texte à l'image, attirent les chercheurs du fait qu'elles s'intéressent à deux domaines d'une grande attractivité à savoir les lettres et les arts. Les approches abondent et les angles d'analyse jaillissent à chaque fois pour ouvrir de nouvelles pistes favorisant ainsi l'investigation et la recherche dans les deux domaines.

C'est notre cas ; si nous avons opté pour un travail concentré sur l'adaptation, c'est que nous avons été motivé par plusieurs raisons dont :

- Notre intérêt pour la littérature et surtout le roman d'un côté et le cinéma sous toutes ses formes, d'un autre côté.
- Le constat que le travail mené sur les adaptations au Maroc n'a pas encore cerné les différents aspects du phénomène et lui reste à travailler sur un bon nombre d'œuvres qui ont marqué certaines étapes de ce cinéma.
- Les adaptations ont généralement traité le texte original à savoir le roman et le produit final à savoir le film sans accorder l'attention méritée au texte charnière à savoir le scénario.

Cette dernière raison revêt, dans notre travail, une importance particulière, car si elle n'a pas été traitée dans plusieurs travaux, c'est parce qu'elle présente certaines contraintes. D'abord, il est difficile de prétendre à l'existence d'une version finale d'un scénario. Donc, il serait difficile de procéder à une analyse ou à une étude

comparative si on est sûr que le scénario dont nous disposons n'a pas été tourné, du moins, en partie. Ceci est loin d'être une caractéristique du cinéma marocain, car plusieurs cinéastes dont des sommités comme Renoir ou Pasolini qui reconnaissent que leurs films ne sont pas une représentation en images de leurs scénarii. Ensuite, et dans le contexte marocain, le scénario reste un document que le réalisateur/ producteur cherche à garder loin des yeux des critiques et des chercheurs puisque les financements des films proviennent du centre cinématographique marocain et que la quatrième et la dernière tranche de ce financement n'est octroyée qu'à la livraison du produit et la vérification du respect du scénario. Enfin, les cinéastes, surtout marocains, ont toujours considérés le scénario comme un outil de travail et non comme un produit à soumettre à l'analyse.

Dans le présent travail, nous envisageons mener une recherche sur deux romans et leurs adaptations cinématographiques. Le choix du corpus n'a pas été facile car au début nous avons opté pour six œuvres avec l'ambition de vouloir traiter un corpus large et représentatif de plusieurs sensibilités artistiques. Mais, nous nous sommes vite rendu compte des difficultés que peut poser une telle aventure. Alors, nous nous sommes contenté de deux œuvres à savoir : *Les voisines d'Abou Moussa* d'Ahmed Tawfiq et *L'armée du salut* d'Abdellah Taia ; des romans portés respectivement à l'écran par Mohamed Abderrahman Tazi et Abdellah Taia.

Le choix de notre corpus est fondé sur les raisons suivantes : d'abord, du point de vue des romans, nous pouvons les considérer comme deux formes d'expression qui renvoient à deux aspects de

l'écriture romanesque au Maroc. Le premier, *Les voisines d'Abou Moussa*, est l'un des rares romans marocains qui ont traité certaines vérités historiques dans un récit où se mêlent les ingrédients de la narration littéraire et les références de la pensée soufie. Le deuxième, *L'armée du salut*, s'impose dans ce travail car il est une expérience à part, c'est une œuvre qui peut être qualifiée d'autobiographique ou autofiction, tout en portant en elle un certain nombre de revendications. De plus, c'est un roman qui a été, par la suite, scénarisé et réalisé par l'auteur lui-même.

Du point de vue des scénarii, *Les voisines d'Abou Moussa*, a été scénarisé par Amina Mouline et Mohammed Abderrahaman Tazi, ce dernier a assuré également la mise en scène. *L'armée du salut*, peut être considéré comme une écriture qui revêt des modalités différentes imposées surtout par le genre mais qui gardent les mêmes références personnelles, culturelles et sociales.

La lecture des deux romans de notre corpus nous a permis de nous faire une idée sur deux types d'écriture et deux formes de fonctionnement de la structure narrative. Deux auteurs qui puisent de deux registres différents avec deux perspectives de traitement des événements qui sont à la base de la genèse narrative. Il s'agit également de deux contextes différents ayant chacun ses connotations pour le lecteur marocain voire universel. Des contextes générateurs de découvertes, de suspens et de plaisir.

Les voisines d'Abou Moussa invite à poser une question qui continue toujours à nous intriguer et qui consiste à délimiter,

identifier et analyser la composante historique dans le récit. Un travail que nous avons commencé en 2016 lorsque nous avons tenté d'approcher la même question dans le roman d'Ahmed Ziyad intitulé *Bamou* et le film éponyme de Driss Mrini. Cette question reste pour nous d'actualité et promet d'une part, la découverte de certaines relations entre l'artistique et l'historique dans le contexte marocain et d'une autre part inviter les recherches à explorer certains aspects de la création artistique.

Quant au roman *L'armée du salut*, il nous invite à chercher les relations possibles entre le récit autobiographique et les conditions qui l'ont généré. Une approche sociologique de l'analyse romanesque s'impose alors et nous promet des investigations capables de répondre à certaines questions relatives à l'identité, l'altérité, la liberté, etc.

Les deux romans, rendent compte, de deux façons différentes, de deux contextes et de réalités diverses. Pour ce faire, Ahmed Tawfiq a opté pour une narration qui plonge dans les dédales de l'histoire et les détails de la vie aussi bien des seigneurs que de la plèbe. Quant au récit d'Abdellah Taia, il se caractérise par un rythme accéléré des événements, met plus de mouvement dans le récit et participe à un foisonnement narratif qui raconte une vie et une société.

Les deux romans invitent à l'exploration et à l'analyse. Ils présentent d'un côté, deux formes d'écriture et d'un autre côté une richesse en matière historique capable d'attirer l'attention des

scénaristes en quête de textes pouvant éclairer des tranches de l'histoire du Maroc. De ce constat, on peut se poser les premières questions : quels sont les éléments du récit qui pourraient intéresser le scénariste ? Quel serait l'apport de l'adaptation de ces deux œuvres pour la littérature et pour le cinéma ?

Un autre point mérite d'être soulevé concernant le choix de ces deux romans. Il s'agit de la réception de ces œuvres auprès du lecteur marocain. Pour le roman d'Ahmed Tawfiq, il a eu la chance d'être largement distribué, programmé dans certains établissements universitaires et traduit dans d'autres langues. Pour *L'armée du salut*, il peut être considéré comme un produit de la nouvelle ère, celle des médias et réseaux sociaux, ce qui a accordé à l'œuvre une grande promotion d'autant plus que le sujet qu'elle traite, l'homosexualité, est tabou, d'où l'intérêt des sympathisants et des curieux.

La question du lectorat et son rapport avec l'adaptation au cinéma est d'une grande importance car le rapport entre l'œuvre romanesque et l'œuvre filmique se fonde et continue en termes d'intérêts culturels, intellectuels, artistiques et économiques. L'histoire du cinéma montre que plusieurs films ont donné une nouvelle vie et ont créé un nouveau marché pour des romans qui n'ont pas eu bonne réception auprès des lecteurs. De même certaines œuvres littéraires d'écrivains connus ont assuré à des films un grand succès et c'est ce qui explique la ruée vers l'adaptation des romans célèbres et dont certains ont été portés à l'écran plus d'une dizaine de fois. À cela s'ajoute la donnée toujours présente et qui est le désir, du récepteur, d'établir les comparaisons entre les deux œuvres.

Nous essaierons, certes, d'établir les liens possibles et de dégager les contraintes de chaque genre mais sans avoir aucune prétention d'exhaustivité ni de marquer l'hégémonie d'un genre. Notre travail se veut, dans ce sens, objectif car nous sommes convaincu que les travaux d'adaptation, depuis le début du 20^{ème} siècle, ont suscité des débats houleux qui ont fait de la comparaison entre les genres l'un de leurs objectifs primordiaux et ont fait, parfois, du critère de réception et de diffusion, un indice déterminant de la réussite d'une version de l'œuvre littéraire ou artistique.

Notre travail s'intéressera, dans un premier lieu, à définir et présenter ce qu'on appelle " cinéma littéraire ". Nous tenterons d'éclairer quelques principes de l'adaptation cinématographique et nous nous arrêterons sur des expériences dans le cinéma marocain. Ensuite, nous focaliserons notre attention sur le passage du roman au scénario à la lumière des principes et procédés de l'écriture scénaristique, tels définis par Frank Haro et autres théoriciens, nous essaierons de détecter les mécanismes et contraintes de l'écriture scénaristique.

Par la suite, notre travail sera surtout pratique, nous analyserons les trois formes de présentation : roman, scénario et film des deux œuvres de notre corpus à savoir : *Les voisins d'Abou Moussa* et *L'armée du salut*. Une analyse que nous effectuerons à la lumière des théories relatives à chaque genre.

De plus, comme prévu nous accorderons une attention particulière au scénario car il n'a pas suscité un grand intérêt chez les

chercheurs qui ont travaillé sur l'adaptation, moins dans le contexte marocain surtout lorsqu'on apprend que les travaux d'adaptation restent très limités et que la collaboration entre romanciers et cinéastes n'a pas encore trouvé ses formes et mécanismes. « *Le cinéma, ça commence toujours avec des mots, ce sont les mots qui décident si les images auront le droit de naître. Les mots, c'est le cap qu'un film doit passer pour que les images puissent exister. C'est là que beaucoup de films échouent* »¹.

Cette composante essentielle et fondamentale de l'œuvre et qui pose un bon nombre de questions et problématiques pour l'approcher semble d'emblée difficile à situer par rapport au texte d'origine qui est le roman et l'œuvre finale qui est le film. D'où les difficultés que nous envisageons en ce qui concerne les études comparatives : serions-nous plus précis et plus objectifs si nous élaborons les comparaisons entre le roman et le scénario ou entre le scénario et le film ou directement entre le roman et le film ? À cela s'ajoute la question du fonctionnement de chaque genre et ses outils. Une question qui affecte l'écriture, le traitement et l'aboutissement.

La question de l'adaptation dans le contexte marocain appelle une autre à savoir la production cinématographique dans sa globalité, ses tendances, ses mécanismes, ses aspirations et ses déboires. Tout le monde s'accorde sur la rareté des adaptations au Maroc, mais ce constat ne peut être soulevé sans faire allusion au nombre de films produits chaque année. On peut avancer que la production

¹ Wim Wenders, in Franck Haro, *Écrire un scénario pour le cinéma*, Paris, Eyrolles, 2009, p. 1.

cinématographique dans notre pays a atteint trente films de long métrage par an. Il s'agit certes d'un exploit sur lequel ont parié les décideurs depuis 2005 mais la question de la quantité appelle celle de la qualité.

Le Maroc ne pouvait, durant des années, produire plus d'un ou deux films par an et le passage à trente films durant presque une décennie est louable. L'État et les instances de tutelle ont mis un grand effort pour le réaliser. Cependant, les professionnels du domaine n'ont pas saisi l'occasion pour que la qualité accompagne la quantité et ainsi nous nous sommes trouvé devant des productions qui se font par l'argent public via le fond d'aide à la production cinématographique, mais qui ne sont pas convaincantes artistiquement et esthétiquement ; certains ne sortent même pas en salles et des adaptations en font partie.

Des chercheurs comme Nouredine Sail ou Mohamed Bakrim² ont rattaché cette question de niveau et de qualité des films marocains au problème d'écriture des scénarii prétendant que le scénario est la base esthétique du produit filmique. Un propos contesté par plusieurs et la question de la valeur artistique ne peut être soulevée concernant un aspect ou un autre d'un produit dont les composantes et les intervenants sont multiples et le réalisateur d'un film « *puise dans le texte qu'il décide de porter à l'écran un ensemble d'instructions qu'il peut tout à loisir retenir, sélectionner ou augmenter de ses propres ajouts* »³.

² Cf. Mohamed Bakrim, *Le plus beau métier au monde*, Dar Al Maarifa, Casablanca, 2017.

³ André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 5.

Cette question de scénario et de qualité au Maroc peut être rattachée à un autre problème qui nous semble important dans ce travail, il s'agit de la production romanesque et de l'adaptation. Il est remarquable que la production romanesque marocaine souffre de la distribution et du manque de lecteurs par rapport à d'autres sociétés. Les statistiques du ministère de la culture révèlent que le Maroc publie entre 3500 et 4000 livres par an (3677 en 2017-2018 contre 68000 en France pour la même année). Ceci influe inéluctablement les autres domaines en rapport avec la création et l'édition.

Quant au rapport romancier/cinéaste au Maroc, la relation est ambiguë, souvent absente ou indéfinissable. Cette situation pousse à se poser une question sur la qualité des œuvres littéraires portées à l'écran. Il s'est agi, dans le monde et depuis toujours de pièces de théâtre ensuite de romans qui ont connu un grand accueil chez les lecteurs et le fait de les porter à l'écran s'appuie d'emblée sur le succès qu'ont eu ces œuvres auprès des lecteurs. D'où la remarque qu'au Maroc, on n'a pas encore eu des œuvres littéraires qui ont pu accéder à ce stade qui leur assure une grande distribution et un lectorat considérable, exception faite de quelques rares œuvres. De plus, même si le critère de la popularité de l'œuvre littéraire s'offre, il reste insuffisant car le film est un autre produit qui a pour rôle de donner une autre forme à celle-ci, d'ajouter des compléments esthétiques et de servir l'œuvre et s'en servir et il serait erroné de continuer à « *entretenir l'illusion que les spectateurs sont d'abord des lecteurs et qu'ils regardent un film, le roman sur les genoux,*

arrêtant le cours de celui-là pour se plonger dans celui-ci, vérifiant la conformité de l'un à l'autre ou, plutôt, la fidélité »⁴.

Cette relation entre l'œuvre littéraire et l'œuvre filmique, au Maroc ou ailleurs, nous a incité à aborder, dans le présent travail les questions de la narration et de la monstration pour pouvoir déceler, scénario original à l'appui, les limites de la reproduction et les contraintes de la création tout en cherchant à pousser l'investigation sur les rapports qu'entretiennent les deux genres d'une part et leurs rapports avec le scénario d'une autre part.

Les deux films de notre corpus représentent, à notre avis, deux styles et deux tendances à prendre en considération dans l'étude du phénomène de l'adaptation au Maroc. Nous tenterons de les analyser, entre autres, à la lumière de la pensée barthienne qui cherche dans le texte le pluriel dont il est fait. Nous en chercherons les sens dans les romans et les films, nous exploiterons les complémentarités et nous établirons les relations effectives et possibles entre les romans, les scénarii et les films.

Conscient de la pluralité des sens, de la diversité des interprétations, nous chercherons dans notre travail à interroger les formes d'expression de chaque œuvre. Nous chercherons comment le système de narration romanesque et la production cinématographique se joignent pour se mettre au service des idées et des valeurs. Nous tenterons d'établir les rapports entre le roman et le scénario comme deuxième écriture qui se distingue par le fait qu'elle

⁴ François Jost, « La transfiguration du BAL », *Wachma*, N° 10, hiver 2014. p. 39.

prend en considération les besoins et les contraintes de la production cinématographique.

Ensuite, nous procéderons à l'analyse de chaque élément du corpus. Notre étude prendra en considération le constat que nous sommes devant un fait non fréquent dans le cinéma marocain et les œuvres adaptées ne l'ont été qu'une seule fois, ce qui limite, dans une certaine mesure, le travail des comparaisons qui nous semble d'un grand intérêt pour approcher les œuvres, les méthodes et les formes d'adaptation.

Nous tenterons de répondre à un grand nombre de questions qui nous intriguent et qui ont motivé notre recherche, dont : quels sont les écarts et les similitudes entre les formes de création romanesque, scénaristique et filmique ? Et quelles en sont les raisons ? Quelles sont les parts du réel et de l'imaginaire dans les deux œuvres ? Comment se définissent les relations entre les différents auteurs d'une œuvre et l'état de l'auteur des trois formes d'une même œuvre ? Quels apports offre la narration filmique au roman et inversement ? Quelles sont les manifestations artistiques et les contraintes de création chez le romancier/scénariste/réalisateur ? Comment une œuvre peut rendre compte, de façons différentes, de l'histoire d'une communauté ? En quoi les questions d'identité et d'appartenance pourraient-elles être décisives dans le processus de création ? Comment l'œuvre littéraire ou artistique pourrait-elle universaliser une histoire locale ?

Pour ce faire, notre travail sera articulé sur trois parties : une première, théorique, qui sera consacrée aux définitions des genres et des principes d'adaptation et à un aperçu historique sur ce phénomène au Maroc et ailleurs. La deuxième et la troisième partie seront axées sur les œuvres de notre corpus. Nous allons analyser leurs trois formes de présentation à savoir romanesque, scénaristique et filmique. Nous tenterons, par la suite, de voir les connexions possibles entre les trois formes et comment elles pourraient servir la création et la réception.

Première partie

**Le cinéma « littéraire »/l'adaptation,
principes d'une pratique de création**

Introduction

Adapter, c'est porter à l'écran, c'est animer et donner vie aux mots. C'est un procédé qui a commencé même avant le cinéma car le théâtre est une forme de présentation du texte sur scène. Le roman est un genre qui se prête largement à ce procédé du fait que dans le film, aussi bien que dans le roman, la narration prime. De plus, l'adaptation a pu établir des liens mutuellement utiles entre la littérature et le cinéma. C'est un constat que prouve le nombre de textes portés à l'écran.

Au début, c'étaient les pièces de théâtre qui attiraient le plus et une certaine concurrence est née entre les deux formes d'expression artistique car « *dès les origines du septième art, de nombreux chroniqueurs ne manquèrent d'ailleurs pas d'opposer les deux spectacles, sentant confusément la terrible concurrence que les images animées n'allaient pas manquer de faire au théâtre* »⁵. Ce dernier s'est vu faire des concessions et obéir aux contraintes de l'art naissant. Cette rivalité peut être conçue et analysée suivant deux périodes : celle du cinéma muet et celle de la naissance du parlant avec tous ses apports et remédiations à l'absence des dialogues qui privait le cinéma auparavant d'un atout considérable.

Au début, et sans chercher à remonter très loin dans l'histoire des adaptations dont la première date de 1902 avec *Le voyage dans la lune*, nous rappelons que des chefs-d'œuvre du burlesque et du mélodrame avaient le plus de chance d'être adaptés à l'époque du muet. Mais avec l'avènement du parlant la comédie américaine a

⁵ Roger Favre et Emile Teixidor, *Encyclopédie Alpha du cinéma*, volume 11, Paris, 1985, p. 141.

connu un grand essor. À cela s'ajoute une certaine promotion qu'on pourrait appeler prémisses de la politique des stars et les acteurs qui avaient beaucoup de succès au théâtre ont fait déménager leurs fans vers les salles obscures et des foules ruaient pour voir sur grand écran Clark Gable, Katharine Hepburn ou autres.

Ensuite, le travail s'est penché sur l'adaptation des œuvres romanesques et a connu de grands succès. Plusieurs œuvres ont été portées à l'écran. Certaines selon diverses versions et avec le développement des techniques cinématographiques, des genres littéraires sont devenus de plus en plus disposés à l'adaptation.

De leur côté, les producteurs ont trouvé dans les romans les plus lus et qui ont résisté au temps une matière à adaptation qui peut assurer au cinéma l'un de ses volets les plus importants à savoir l'audience et les recettes puisqu'il s'agit d'une industrie. « *De fait, au succès de librairie répond souvent celui des salles et la prodigieuse carrière cinématographique d'«Autant en emporte le vent» (Gone with the wind, 1939), de Victor Fleming, vaut bien celle du roman de Margaret Mitchell* »⁶.

Il s'est ensuit, par la logique des choses et par l'essor qu'ont connu plusieurs adaptations, que des cinéastes ont trouvé par ce procédé le moyen de se confirmer et de révéler leurs talents. Donc la renommée d'un roman ou d'un auteur est devenue une toile de fond pour un film et un champ propice pour se faire une bonne carrière de réalisateur mais sans omettre de remarquer que des adaptations n'ont pas abouti et ceci a nui plus au réalisateur qu'au romancier.

⁶ *Ibid.*, p. 173.

Nous allons traiter, dans cette partie de notre travail, certains de ces aspects et nous allons focaliser notre attention sur le phénomène de l'adaptation en général en dressant son historique et quelques sujets qui s'y rapportent. Ensuite, nous évoquerons quelques exemples de certaines cinématographies et des rapports entre les écrivains et les cinéastes. Nous tenterons de traiter, également, l'une des composantes fondamentales dans l'opération d'adaptation à savoir le scénario.

1. Essai de définition et aperçu historique

L'adaptation est un concept à plusieurs acceptions et d'emblée on retient qu'il est ambigu. Si on se réfère à Émile Littré, il le définit comme « *Une modification apportée à la forme d'expression d'une œuvre à caractère esthétique, par exemple par traduction d'une langue dans une autre, ou pour permettre sa représentation dans un autre répertoire* »⁷. Une définition qui nous permet de constituer une idée sur l'ensemble des interrogations à nous poser concernant les rapports entre deux œuvres et sous quels aspects il faut les considérer.

D'autres dictionnaires comme Larousse ou celui de Jean Tulard ou de Roger Boussinot définissent l'adaptation de différents angles mais on garde que pour presque toutes les définitions, on parle d'une œuvre de départ et une autre d'arrivée. La relation entre les deux n'est pas toujours une ressemblance parfaite mais l'existence d'un certain nombre d'éléments qui font renvoyer une œuvre à l'autre, donc deux créations et deux créateurs et, Larousse est parmi les rares dictionnaires qui ont fait appel au destinataire dans l'adaptation. Ce

⁷ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Edition nouvelle, 2006, p. 17.

dernier est un élément présent d'une manière ou d'une autre dans le processus de création. Le destinataire peut orienter, diriger ou influencer.

De plus, l'adaptation peut revêtir des formes différentes selon, d'un côté la source de l'œuvre adaptée et la/les destinations de cette œuvre. Dans ce sens, plusieurs paramètres entrent en jeu, ils peuvent être d'ordre culturel, sociologique, ethnique ou autre. Les adaptateurs font astreindre l'œuvre de départ aux exigences et conditions dont la réception fait partie.

En outre, le processus d'adaptation réitère toujours la question du genre car il est convenu que cela consiste en un passage d'un produit à un autre et il est nécessaire que cette opération impose des changements, comme elle peut être fondée dans sa presque totalité sur un certain nombre de modifications et c'est ce qu'on peut comprendre de la définition du *Trésor de la langue française* : « *Modifications imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre* »⁸.

Cette transposition se fait, en principe, en tenant compte des paramètres de la réception, de la création et du transfert. L'un des éléments sur lesquels on peut insister davantage est le côté spatiotemporel dans la mesure où l'adaptation essaie de garder les indices relatifs au temps et au lieu dans l'œuvre et ceci pour différencier adaptation et transposition qui prend la forme d'un *remake*.

⁸ C.N.R.S, *Trésor de la langue française*, Paris, Gallimard, 1992.

Toutefois, la définition qui veut que l'adaptation soit un passage à la scène ou à l'écran a montré ses limites car d'autres formes ont existé comme *Der idiot (L'idiot)* de Henze qui est un ballet monté en 1952 et révisé en 1990, et qui est à l'origine un roman de Dostoïevski, publié en 1869. Un exemple qui montre que le processus de l'adaptation est loin d'être strictement réservé à certaines formes de création mais il peut être élargi pour désigner tout passage d'une œuvre à une autre.

De plus, tout laisse croire que l'adaptation se fait dans un seul sens à savoir du texte vers la scène ou l'écran, en général. Mais des exemples montrent que des films ou des pièces de théâtre ont été à la source de romans et c'est le cas par exemple de Thomas Mann qui s'est inspiré de *Faust*, la pièce de théâtre de Goethe publiée en 1808, pour composer un roman qu'il a intitulé *Le Docteur Faustus* (1943) ou du réalisateur marocain Hamid Bennani qui a publié un roman, *Le dernier chant des insoumises* en 2017, inspiré de son film *L'enfant cheikh* réalisé en 2012.

Roger Boussinot, de sa part, dans l'encyclopédie du cinéma, définit l'adaptation au cinéma comme étant « *la mise en forme cinématographique d'une idée, d'un sujet ou d'une œuvre littéraire* »⁹. Cette définition porte en elle à la fois un rétrécissement et une extension. En effet, elle ne considère adaptation que ce qui est porté à l'écran mais elle généralise le fait pour les idées et les sujets. Pour ce dernier cas, Boussinot donne

⁹ Roger Boussinot, *Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1985, p. 9.

l'exemple de *Monsieur Verdoux* qui a été réalisé d'après une idée d'Orson Welles.

Pour ce théoricien, le processus est le suivant : « *entre l'idée ou l'œuvre originale et l'adaptation proprement dite (c'est-à-dire le résultat du travail d'adaptation) se placent les stades du synopsis (résumé du sujet en quelques pages) et du traitement ou continuité (récit développé du sujet); le stade final de l'adaptation, du point de vue littéraire, c'est le scénario, et du point de vue cinématographique, le découpage technique, c'est-à-dire la répartition du récit en scènes et en séquences* »¹⁰. Le point est mis ici sur quelques éléments techniques mais il convient de signaler que Boussinot attire l'attention sur un maillon essentiel dans le procédé d'adaptation à savoir le scénario et le met du côté de la production littéraire. Un constat qui peut soulever des questions sur l'identification du genre du scénario et dans quelle catégorie l'arranger.

Dans ce sens, et si nous prenons en considération les propos de Boussinot, nous pensons que la question du genre se pose avec acuité dans le processus d'adaptation et non uniquement au produit car il n'est l'affaire ni du littéraire ni du cinéaste mais du scénariste qui fait appel à des procédés propres à cette écriture et assure le passage de l'œuvre littéraire vers l'œuvre cinématographique.

L'une des illustrations de cette réussite double, à la fois de l'œuvre littéraire et cinématographique, est *Autant en emporte le*

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

vent (1939) de Victor Fleming, adapté du roman éponyme de Margaret Mitchell. C'était une expérience fondatrice qui a révélé plusieurs rapports entre la littérature et le cinéma et a initié d'autres expériences dans le domaine de l'adaptation et elle a surtout motivé les producteurs pour se lancer dans ce genre d'expérience.

1.1 Aperçu historique

Au début de l'émergence du phénomène de l'adaptation, les limites entre les genres n'étaient pas claires ni définies et n'intéressaient pas les auteurs/ créateurs. Migrer d'un genre à l'autre ou puiser dans un genre pour créer dans un autre semblait faire partie du grand procédé de la création littéraire et artistique. « *Dans la Poétique, Aristote trouve chez Homère l'origine de la tragédie et de la comédie, avant même de songer à distinguer art épique et art dramatique* »¹¹.

L'invention du cinématographe par les frères Lumières et tout le changement que cela a engendré dans les sociétés a fait naître depuis les premiers débuts les notions de la réception collective ou de masse de l'œuvre artistique. Ceci a vu le jour au moment où la littérature constituait le moyen de distraction et d'instruction le plus envié et le théâtre le moyen de distraction le plus en vogue. Le cinématographe a fait penser à une certaine fusion des formes d'instruction et de distraction dont l'adaptation des œuvres littéraires notamment les pièces de théâtre et les romans.

¹¹ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des genres*, Bordeaux Editions Bréal, 2004, p. 12.

Certaines adaptations ont même eu recours aux textes religieux pour en faire des films, c'est ce qu'on appelle les films "bibliques". Le motif peut être d'ordre esthétique surtout que certains livres religieux livrent des récits visuels qui s'offrent à l'écran ; mais il est légitime de penser que l'intérêt porté à ces récits est en rapport également avec le récepteur qui cherche à voir sur écran certaines de ses représentations. C'est pourquoi Robert Bresson, Roberto Rossellini ou Pier Paolo Pasolini ont mis en scène des films tirés de *La bible* et ont su retenir du livre sacré des éléments capables d'intéresser et de créer l'émotion car « *ce genre de transposition pose essentiellement un problème de choix : même en déclinant de réaliser un film d'une exceptionnelle longueur (comme l'ont fait Bondartchouk et Fleming), le cinéaste ne peut en effet jamais conserver tous les personnages et toutes les péripéties de l'action* »¹². Et s'agissant d'un texte religieux, un artiste ne peut se libérer de tous les gardes fous qui pourraient régir une grande partie de sa création.

La question des rapports, depuis leur naissance, appelle celle de l'autonomie. Muriel Plana, rappelle, dans ce sens, que la naissance des relations entre le roman, le théâtre et le cinéma doit être pensée, premièrement en termes d'autonomie de chacune des formes d'expression et « *l'analyse des relations entre roman et théâtre, théâtre et cinéma, roman et cinéma, qu'elles soient influence, attirance, interaction, réécriture, adaptation ou passage de l'un à l'autre, rejailit forcément sur l'identité de*

¹² Roger Favre et Emile Teixidor, *op. cit.*, pp. 173-174.

chacune des formes artistiques concernées, ou plutôt sur leur identification mouvante dans l'histoire »¹³. C'est une revendication claire de l'identité de chaque genre et qui lui assure, en effet, son autonomie et l'authenticité de ses moyens.

Cette autonomie n'a aucunement nié les relations qui devraient continuer à exister entre les genres et qui permet, en quelques sortes, les interactions capables de générer les beautés de chaque expression et c'est ainsi qu'on parle de théâtralité dans le roman ou le cinéma, romanisation au théâtre et effets cinématographiques dans les autres genres. Et « *l'art conscient de lui-même n'ignore pas les voisinages, les connexions entre les modes d'expression, les assume, et rejetant de plus en plus l'idée de sa pureté, y voit un agent d'enrichissement, de remise en question productive, voire de progrès* »¹⁴.

Néanmoins, il convient de signaler qu'avant même l'invention du cinéma et l'intérêt qu'il a apporté à certains genres littéraires, certains de ces derniers entretenaient entre eux des rapports et c'est le cas du théâtre et du roman. Donc le dialogue entre les genres est ancien et nous nous demanderons même s'il y avait définition des genres et des frontières entre eux.

La rencontre entre les formes d'expression littéraire ou artistique date depuis des siècles bien avant le cinématographe et de cette rencontre sont nées des œuvres qui ont marqué l'histoire de l'humanité ; Aristote et Homère créaient des œuvres et ne se souciaient pas des frontières entre les genres. « *Les auteurs du*

¹³ Muriel Plana, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

Moyen Age, de la renaissance tardive et du XVIIIème siècle baroque français puisent leurs sujets dans des nouvelles, faits divers, récits de toutes sortes plutôt que dans l'imitation des pièces antiques »¹⁵.

Plus tard, au XVIIIème siècle et notamment avec Diderot, Beaumarchais, Lessing, Goethe ou Schlegel, on assiste à une hybridation des genres, et des dialogues commencent à s'installer entre tragédie et comédie d'un côté et entre théâtre et roman d'un autre côté. « *Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni tout récit ni tout drame ? Nommez-la un être hybride ; il suffit que cet hybride me plaise et m'instruise plus que des productions régulières de vos auteurs corrects, tels que Racine et autres* »¹⁶.

Avec le cinématographe et les premières projections, on s'est rendu compte de l'apport de cette découverte surtout sa compétence à donner lieu à un spectacle semblable au théâtre et moins contraignant que lui. Un spectacle de masse, sans contraintes ni exigences. Ainsi des idées sont nées et des perspectives sont tracées car selon Deleuze « *Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser. Ce quelque chose est l'objet d'une rencontre fondamentale, et non d'une reconnaissance* »¹⁷. Et c'est cette rencontre entre le cinéma et la littérature, toutes formes confondues, qui a fait naître des pensées sur les deux formes d'expression, leurs fondements et leurs finalités.

¹⁵ *Ibid.* p. 12.

¹⁶ Gottold Ephraim Lessing *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Didier et Cie, 1883, p. 236.

¹⁷ Gilles Deleuze, « L'image de la pensée », in *Différence et répétition* (2013), pp. 169-217, in www.cairn.info, consulté le 23/01/2019.

La première rencontre remonte à l'époque du cinéma muet, au début du vingtième siècle qui a coïncidé avec l'avènement des surréalistes ; ceux-ci ont donné une vraie impulsion au nouvel art. Cette rencontre a connu ses manifestations les plus amples en union soviétique avec les formalistes russes qui avaient manifesté un intérêt considérable pour le cinéma. Cette rencontre n'a pas donné les résultats escomptés dans l'immédiat mais ses répercussions se sont senties ultérieurement et partout dans le monde.

Les rencontres se sont poursuivies et les adaptations cinématographiques des œuvres des grands écrivains ont commencé avec le début du 20^{ème} siècle et nous citons les exemples suivants :

Quelques adaptations des œuvres de Victor Hugo :

- . 1906, *Notre Dame de Paris* d'Alice Guy Blanché
- . 1911, *Notre Dame de Paris* d'Albert Capellani
- . 1918, *Les travailleurs de la mer* d'A. Antoine
- . 1925, *Les misérables* de Henri Fescourt
- . 1935, *Les misérables* de Richard Boleslavski
- . 1952, *La vie de Jean Valjean* de Lewis Milestone

Fédor Dostoïevski à l'écran :

- . 1913, *Prstonpleniye i makazaniye (crime et châtiment)* d'I. Vronsky
- . 1921, *Die Bruder Karamazow (les frères Karamazov)* de Dimitri Boukhovietski
- . 1932, *Souvenirs de la maison des morts* de V. Fiodorov
- . 1938, *Le joueur* de Louis Daquin
- . 1949, *The great sinner (Passion fatale)* de Robert Siodmak

. 1971, *Quatre nuits d'un rêveur* de Robert Bresson

Honoré de Balzac à l'écran

. 1910, *La grande bretèche* d'André Calmettes

. 1912, *La peau de chagrin* d'Albert Capelani

. 1921 *The conquering power* de Rex Ingram d'après *Eugénie Grandet*

. 1936, *Le faiseur* d'André Hugon d'après Marcadet

. 1960, *Eugénie Grandet* de S. Alexeiv

. 1974, *Out one : spectre* de Jacques Rivette d'après l'histoire de treize

Émile Zola à l'écran :

. 1902, *Les victimes de l'alcoolisme* de F. Zecca

. 1910, *Nana* de Knud Lombye

. 1916, *La curée* de Baldassarre Negroni

. 1921, *L'assommoir* de Charles Ma3dru

. 1922, *Pour une nuit d'amour* de Yakov Protazanov

. 1928, *L'argent* de Marcel L'Herbier

Ces quelques exemples montrent à quel point des œuvres littéraires ont suscité l'intérêt des cinéastes surtout celles des grands écrivains ; elles ont connu un succès auprès des récepteurs. Certaines de ces œuvres ont été portées à l'écran plusieurs fois voire plus d'une dizaine de fois et ceci soulève quelques interrogations relatives à la qualité que ce soit de l'œuvre littéraire ou du film, au contexte de création, aux circonstances de la production, etc.

De plus, les quelques exemples cités ci-dessus, montrent l'intérêt des réalisateurs pour les classiques de la littérature sachant que c'est un travail qui nécessite un effort considérable car des comparaisons sont possibles et peuvent affecter la réception du film qui doit conserver le souffle de l'œuvre romanesque, tâche qui n'est pas du tout facile car la reconstitution de l'univers romanesque sur un écran de cinéma nécessite le déploiement d'efforts considérables à différents niveaux : décors, accessoires, casting, mise en scène... avec tout ce qui peut accompagner ces opérations et qui relève de la production, de ses moyens et de ses contraintes.

Certains pays comme la France ou la Belgique ont connu un grand flux en matière d'adaptation. En Italie, par exemple, des cinéastes sont lancés dans le chantier des adaptations et certains sont devenus spécialistes des films qui dépeignent, à travers des fresques, le peuple italien. Luchino Visconti en fait partie et il était de ceux qui pensent que l'adaptation ne consiste pas à changer mais à ajouter ou à adhérer. Il affirme : « *je crois que l'on peut modifier les œuvres littéraires dans une version cinématographique, à condition de ne pas en changer l'esprit. Et je n'ai pas changé l'esprit. Je me sens le co-auteur de l'Innocent de Gabriele D'Annunzio* »¹⁸.

Par ailleurs, quelques œuvres ne se prêtent pas à l'écran ou nécessitent un traitement particulier. Dans ce cas, nous citons l'adaptation de *L'étranger* d'Albert Camus par Visconti ou, plus tard par Zeki Demirkubuz, et qui a donné un film qui montre des personnages chargés de sens mais incapables de véhiculer les

¹⁸ Roger Favre et Emile Teixidor, *op. cit.*, p. 175.

métaphores et les jeux esthétiques que quémante le cinéma. Ceci nous pousse à soulever la remarque que des romans nécessitent un travail particulier pour les porter à l'écran car, dans le cas de Visconti, le roman de Camus « *n'était justement pas romanesque mais Visconti l'a encore asséché au lieu de l'enrichir d'une ampleur cinématographique qui aurait donné plus de crédibilité au message philosophique d'ailleurs pratiquement évacué de l'anecdote platement illustrée par le cinéaste en une série monotone de champs-contre-champs* »¹⁹.

Soulever cette expérience dans le domaine de l'adaptation ne peut se faire sans citer Bolognini que nous considérons comme l'un des cinéastes qui ont privilégié le travail sur les œuvres littéraires de tous les horizons et il a collaboré avec bon nombre de ses collègues. Ce cinéaste ne s'est pas limité aux romans italiens mais il a travaillé sur un grand éventail de romans français comme *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, et *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe. L'intérêt de l'expérience de Bolognini s'est accru également parce que de grands cinéastes l'ont rejoint, comme c'est le cas de Pier Paolo Pasolini qui a contribué à l'écriture de six films (adaptations) de Bolognini : *Marisa la coquette* en 1957, *Les jeunes maris* en 1959, *Les garçons* en 1959, *Le bel Antonio* et *Ça s'est passé à Rome* en 1960, *Le mauvais chemin* en 1961.

2. Adaptation et transposition, types et règles

L'adaptation cinématographique revêt plusieurs formes et entre l'œuvre écrite et l'œuvre filmique des rapports naissent et

¹⁹ *Ibid.*, p. 175.

d'autres s'éclipsent faisant ainsi naître des questions sur les types d'adaptations, leurs règles, leurs motivations et leurs contraintes. De plus, serait-il question d'une rencontre des formes de création, d'un dialogue des arts, d'hybridation, de production ou de reproduction sous une autre forme ?

Un autre point à considérer et qui reste commun à la littérature et au cinéma, il s'agit de la fiction. Celle-ci s'avère un élément de grande importance. Le créateur imagine pour produire et même pour les œuvres que certains qualifient de réalistes, elles ne sont, au fond, qu'un traitement du réel. Néanmoins, si on remarque que des réalisateurs ont eu un penchant clair et affirmé, à une certaine époque de l'histoire du cinéma, pour des œuvres dites réalistes, ceci a surtout un rapport avec l'évolution du septième art, des conditions de production et des attentes des récepteurs. C'est ce qui explicite, en partie, l'engouement de plusieurs réalisateurs français et étrangers pour les romans de Zola et de Balzac. Un mouvement d'adaptation que des statistiques françaises de 1951, 1954 et 1958 montrent et qui révèlent que les taux des œuvres adaptées constituent, en termes de production, respectivement entre 40 et 50 pour cent de l'ensemble de la production cinématographique française.

De ce constat, nous remarquons que le roman du XIX^{ème} siècle a constitué une attraction majeure pour les cinéastes mais ceci n'a jamais empêché certains auteurs de montrer leur méfiance et leur insatisfaction et c'est le cas de Georges Simenon que nous pouvons considérer comme l'un des romanciers les plus adaptés mais il remet en question partiellement la pratique et fait savoir : « *en écrivant un*

roman, je vois mes personnages et je les connais dans leurs moindres détails, y compris ceux que je ne décris pas. Comment un metteur en scène, un acteur, pourrait-il donner cette image qui n'existe qu'en moi (...) Quelle serait votre réaction devant un de vos enfants qui vous reviendrait soudain transformé par la magie de la chirurgie esthétique. Et bien ! C'est cette réaction pénible qui est la mienne devant le meilleur acteur jouant le rôle de l'un de mes personnages »²⁰.

La position de Simenon est partagée par plusieurs écrivains et suscite souvent des réactions à la sortie d'un film et déclenche des débats sur les rapports entre l'œuvre littéraire et le film de l'angle du type d'adaptation.

2.1 L'adaptation fidèle

C'est une forme qui peut être définie à partir de plusieurs angles. Elle consiste à respecter le fil des événements comme ordonné et présenté dans le texte. Dans des cas, elle est la conséquence de l'attachement de l'adaptateur à l'œuvre, sa fascination et dans d'autres cas c'est une forme de crainte de porter des éléments qui pourraient compromettre une réussite déjà acquise, chez le récepteur, par l'œuvre écrite.

L'adaptation fidèle nécessite, entre autres, honnêteté, intelligence et talent. L'adaptateur doit savoir reprendre sans façonner, sans tomber dans les redites et en donnant une nouvelle vie à l'œuvre littéraire. Des éléments, qui aideraient à voir l'adaptation non comme une reproduction mais une forme de création. Mais

²⁰ Claude Gautéur, *Simenon à l'écran*, presse de la cité, 1992, pp. 60-61.

quand on parle d'adaptation en général et de fidèle en particulier, il ne faut pas négliger la question des droits et « *si certains écrivains se désintéressent de l'usage que le cinéma peut faire de leurs œuvres, d'autres collaborent étroitement à l'adaptation et vont jusqu'à retirer leurs noms du générique s'ils s'estiment trahis malgré leurs efforts : ainsi Sartre a-t-il fait retirer son nom du générique du Freud de Huston pour lequel il avait écrit un scénario original* »²¹.

De ces situations, il devient crucial de se poser les questions sur ce qu'on adapte : la forme ou l'âme ou les deux. C'est le même problème qui se pose dans le domaine de la traduction : Que traduire ? « *S'il est vrai comme le dit Valéry, que la poésie est un certain accord entre le son et le sens. Faut-il traduire le son ou traduire le sens ? Et, si le traducteur est toujours un traître, le cinéaste qui traduit les mots en images, doit-il se borner à être un illustrateur ou se manifester comme créateur ?* »²².

Par conséquent, parler de la fidélité à la forme réduirait le film à une illustration pure et simple de l'œuvre littéraire et la fidélité à l'esprit risque de nuire à la littérature puisque le film donnerait une nouvelle œuvre qui risquerait de ne pas ressembler à l'œuvre initiale. C'est cette situation qui a poussé Jean Mitry à qualifier de trahison lorsqu'il s'agit d'adaptation et de l'impossibilité à adapter certaines œuvres, faute de fidélité. Selon lui, « *les grands romans classiques sont si riches, si complexes, si intérieurs qu'ils ne se prêtent pas à la traduction cinématographique. Ceux qui osent les adapter n'en*

²¹ Roger Boussinot, *op. cit.*, p. 10.

²² *Ibid.*

touchent que la carcasse, que l'anecdote qui se réduit à un simple fait divers »²³.

D'autant plus, la question de la fidélité a intéressé plusieurs chercheurs et théoriciens aussi bien de la littérature que du cinéma et si certains ont toléré des formes proches de la fidélité, d'autres ont refusé cette notion surtout lorsqu'il s'agit des grands classiques. *« C'est bien là le danger, la contradiction, le faux problème de la mise à l'écran des chefs-d'œuvre de la littérature. On ne peut en respecter l'esprit qu'en suivant la lettre car cet esprit est tout entier dans les formes, dans les structures narratives fondées sur l'expression verbale. Le signifié est à la mesure du signifiant. Si le signifiant devient filmique, le signifié n'est plus le même. Pour qu'il le soit on ne peut donc que « mettre en images » des significations inhérentes du récit, des signifiants formalisés par les structures linéaires. Le problème est insoluble »²⁴.*

2.2 L'adaptation libre

C'est une forme d'adaptation qui prend le texte littéraire comme une source d'inspiration et le cinéaste essaie de garder l'essence de l'œuvre tout en y opérant les modifications qui lui paraissent essentielles et d'ajouter ses apports pour enrichir l'œuvre dans le sens où cette dernière constitue une base et le film un aboutissement et les deux convergent vers une idée, un fait ou une théorie.

²³ Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1967-1980 (5 volumes), p. 33.

²⁴ *Ibid.*, pp. 327-328.

Jean Renoir, par exemple, en cherchant à adapter *Le fleuve* de Rumer Godden, affirme qu'il a lu le roman, qu'il a été séduit par son contenu, qu'il l'a résumé et s'est lancé dans l'aventure du film. De plus, en réalisant ce film, Renoir a cherché, roman à l'appui, à ouvrir de nouvelles perspectives dans la découverte de la société indienne. Donc, le roman n'a servi que d'amorce pour le film.

Ces mêmes procédés de Renoir, sont perceptibles dans son film *Une partie de campagne* qui est une adaptation d'une nouvelle éponyme de Maupassant. Celle-ci a intéressé Renoir parce qu'elle lui offrait plus de liberté dans le traitement et parce qu'il « *cherchait une histoire moins contraignante avec la possibilité de choisir un cadre quelconque et d'y mettre une histoire d'amour. D'autant plus que le récit comporte moins de dialogues ce qui donne plus de liberté dans son adaptation* »²⁵.

Renoir n'était pas le seul à privilégier l'adaptation libre mais d'autres réalisateurs ont opté pour ce procédé et si, dans l'histoire du cinéma, on reconnaît que certains réalisateurs arrivaient sur le plateau de tournage avec une histoire qu'ils ont affiné dans le respect d'un récit écrit comme c'est le cas d'Alfred Hitchcock qui « *savait exactement ce qu'il voulait et dirigeait ses équipes et ses comédiens d'une main de fer, ne laissant que très peu de latitude à une création extérieure. Paradoxalement, Claude Chabrol aimait être là tôt sur le plateau afin de réfléchir à sa journée. Pour lui, l'essentiel se faisait au tournage* »²⁶. Donc, deux attitudes et deux comportements

²⁵ Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 17.

²⁶ *Ibidt.*, p. 17.

montrant le rapport du réalisateur avec le scénario ou le texte de départ.

Donc, il s'agit dans ce cas, d'un autre volet relatif à l'adaptation libre et qui pose la question de l'écriture pour le cinéma en général car, à travers les années et les écoles, nous distinguons des réalisateurs, comme Pasolini ou Renoir, qui préfèrent le travail sur le champ et nous trouvons également certains qui ne donnent pas de scénario aux comédiens ni des dialogues et ils préfèrent les faire naître au moment du tournage des scènes même s'il s'agit d'une adaptation parce que, dans ce cas, ils ne prennent que l'idée du texte d'origine et ils le recréent selon leur point de vue.

La notion de liberté en adaptation peut être traitée d'un autre angle et nous nous demandons si l'on doit être fidèle à la forme ou à l'âme de l'œuvre ou aux deux car si on opte pour la fidélité à un aspect on risque de compromettre l'autre et affecter la fidélité recherchée. Par ailleurs, si on prétend une fidélité aux deux composantes, l'apport de l'artiste cinéaste sera mis en question et un autre volet pourrait être soulevé c'est comment rendre compte dans un film de cent minutes d'une œuvre de trois cents pages.

2.3 La transposition

Contrairement à l'adaptation fidèle qui se transforme, dans certains cas, en une description imagée de l'œuvre écrite, la transposition est considérée comme une nouvelle écriture de l'œuvre littéraire. Loin du souci de la réécriture, le cinéaste se concentre sur la création d'une nouvelle œuvre à partir d'une, déjà existante.

La transposition peut concerner un même genre et peut être en rapport avec les conditions et le contexte de production de chacune des œuvres et des éléments qui ont subi un changement lors de cette opération. « *Le terme de transposition s'applique en général à une œuvre tirée d'une autre œuvre du même genre mais où il y a modernisation ou modification d'un élément essentiel de l'œuvre* ». ²⁷

Par ailleurs, il serait plus attentif de se demander lors de ce type d'adaptation sur quel élément on transpose : s'agit-il d'une transposition de forme ou de fonds. La première « *affecte la forme de l'hypotexte. Elle procède soit par excision ou amputation, soit par élagage ou émondage soit par extension et même par expurgation (censure pour un jeune public), etc.* » ²⁸. Elle se soucie rarement de la thématique et prend la forme comme guide capable de véhiculer un sens qu'on peut rapprocher d'une façon ou d'une autre du sens de l'œuvre initiale. Ce genre d'adaptation aboutit généralement à des œuvres d'une esthétique irréprochable mais soulève souvent des questions relatives aux thèmes car c'est un procédé qui opère par des ajouts, des soustractions ou des modifications et chaque opération est un fait exercé sur l'œuvre.

La seconde forme de transposition se focalise sur les thèmes et cherche à les montrer d'angles qui pourraient coïncider, à des taux différents, avec l'œuvre de départ. Elle cherche à reprendre le sens, à le montrer à l'aide d'un autre médium.

Mais, dans les deux cas, la transposition reste loin de l'adaptation fidèle et cherche, qu'elle soit formelle ou thématique, à

²⁷ Muriel Plana, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*

donner une certaine liberté au cinéaste. C'est le cas, par exemple, du film de Randell Wallace *L'homme au masque de fer* qui est une reprise cinématographique d'une partie des *Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas ou du marocain Ahmed Baidou et son film *Addur* qui est une adaptation du roman *Zaid Ouhmad, Un honneur debout* de Zaid Ouchna. En effet, dans ce dernier exemple, le réalisateur a pris certains faits historiques relatifs à la résistance dans la région du sud-est marocain et a essayé de les contextualiser dans un cadre plus général et de tisser presque tout le récit sur le fond d'une histoire d'amour.

La transposition offre, donc, la possibilité de s'éloigner du texte d'origine, un éloignement qui peut être en rapport avec le temps, le lieu, les personnages ou même une partie plus ou moins importante des événements. Ceci dépend de plusieurs paramètres dont le plus clair est la vision du réalisateur.

3. L'adaptation cinématographique : quelques procédés

Les procédés adoptés lors des adaptations cinématographiques ne peuvent être répertoriés de façon exhaustive car il ne s'agit pas d'opérations mécaniques mais d'actes de création artistique. Nous nous limiterons à quelques-uns :

- L'excision

Étant donné que les contraintes de l'écriture littéraire et l'écriture cinématographique diffèrent et sachant que chaque type de création repose sur un certain nombre de procédés, le passage d'un genre à l'autre fait appel, dans certains cas, à l'excision. C'est un

procédé qualifié comme un geste brutal qui consiste en une suppression de plusieurs chapitres lors du passage du récit romanesque au récit filmique. Dans ce cas, le cinéaste est en position de chercher soit à réécrire l'œuvre littéraire ou à extraire une œuvre à partir d'une autre déjà existante. Citons, pour illustrer ce procédé, le travail de Robert Bresson qui a fait du « *journal d'un curé de campagne (1950) un bloc monolithique de souffrance intérieure et de grisaille extérieure, auquel il n'est pas possible d'échapper. La fidélité à Bernanos n'est pas dans le texte (commentaire très court, dialogues raréfiés), mais dans cette atmosphère pesante et dans le jeu des interprètes non professionnels* »²⁹.

- L'élagage

C'est une forme d'excision et qui, au lieu d'opérer sur des chapitres ou des passages entiers, elle consiste à supprimer des éléments dans différents passages tout au long du texte d'origine. C'est un travail qui se fait, en principe, lors de la scénarisation de l'œuvre littéraire ou plus tard lorsque le réalisateur (ou son premier assistant) procède au découpage technique du scénario.

Certains films donnent une claire illustration de ce procédé comme les adaptations de *la Bible* par Robert Bresson, Roberto Rossellini ou Pier Paolo Pasolini. Donc, dans ce genre d'adaptation, le cinéaste et surtout le scénariste intègre des modifications à chaque fois que cela paraît nécessaire ou dicté par des conditions de création, de production ou de réception.

²⁹ Roger Favre et Emile Teixidor, *op. cit.*, p. 179.

- **L'extension**

Elle consiste à ajouter des scènes, des séquences, des éléments de narration, de description ou autres au texte d'origine. Si les premiers adaptateurs ont agi surtout par délaïement en transposant sur écran une image qui pourrait contenir des pages du récit écrit, l'extension s'est avérée nécessaire dans plusieurs œuvres. Elle explique, embellie et porte le travail du cinéaste au rang de création qui l'éloigne certainement de celui de reproduction.

Prenons, dans ce cas, l'exemple de Jean Giono et de Marcel Camus car, pour le premier, la fidélité est restée toujours relative et ne peut être conçue dans la rigidité. Dans le film *Le chant du monde*, Marcel Camus a remarqué que les scènes de bravoure sont poussées à un point qu'il ne pouvait tolérer artistiquement et pour y remédier, il ajoute l'une des séquences les plus remarquables du film à savoir celle du carnaval. Pour le second, notamment dans *Le chant du monde*, il a cherché à enrichir son scénario avec des scènes qui n'étaient pas conçues au départ.

- **La transdiagétisation**

C'est une opération qui consiste en un transfert d'une action qui s'est déroulée à une époque, vers une autre époque. Ce travail est généralement motivé par l'intérêt de l'action, sa capacité à transgresser le temps pour être valable et crédible dans un autre temps. Cette forme d'adaptation opère surtout sur la thématique et son rapport avec le contexte et le récepteur.

En effet *L'idiot* (1869) de Dostoïevski est porté à l'écran de façon qui l'a actualisé suivant les besoins de la création et de la

réception et si l'auteur a choisi de raconter la vie du prince Myshkine qui a vécu une partie de sa vie en Suisse et a choisi, par la suite, le retour en Russie, le réalisateur Akira Kurosawa, quant à lui, a situé l'histoire du personnage au Japon de l'après-guerre. Un choix artistique qui se trouve justifié par les tendances et le style de Kurosawa qui a cherché, dans la majorité de ses films à prôner son attachement à la culture et aux mœurs de son pays. La contextualisation nipponne de l'histoire est un transfert d'une idée d'un milieu dans un autre.

Ce même procédé est perceptible dans une autre œuvre de Dostoïevski à savoir *La douce* (1876) et qui a été portée à l'écran par Rober Bresson en 1969 sous le titre : *Une femme douce*. Dans le film, le réalisateur a pris l'essentiel de la nouvelle, tout en recadrant les événements pour répondre aux attentes d'un public français ou autre.

Donc, il s'agit d'une forme d'adaptation qui renforce l'idée que tous les sujets sont valables pour tous les contextes et à tous les moments, il faut juste savoir obéir aux principes de la création et de la réception.

- **Transformation pragmatique ou Transpragmatisation**

Elle est en rapport direct avec la trandiégétisation car toute transformation de la diégèse nécessite des modifications au niveau des actions et des détails relatifs au récit et qui permettent de le contextualiser et d'assurer son évolution. Ces changements permettent d'ancrer l'œuvre dans le temps recherché et voulu par le créateur.

Dans certains cas, le choix est imposé par des contraintes de production ou pour échapper aux anachronismes. Par exemple, les costumes, dans un film qui a subi une transdiégétisation peuvent être remplacés par ceux de l'époque voulu et c'est le cas dans *Crime et châtiment* de Georges Lampin (1956). De même pour certains accessoires dans le même film lorsque le réalisateur a choisi de remplacer l'outil du crime, et au lieu d'une hache dans le roman, il a utilisé un couteau dans le film.

Buñuel illustre ce procédé dans son film *Le Nazarín*, réalisé en 1958 d'après un livre de l'écrivain espagnol Benito Perez Galdos écrit en 1895. Le réalisateur a choisi de transposer géographiquement l'histoire au Mexique à la fin du XIXème siècle sous la dictature de Porfirio Diaz soutenu par les grands propriétaires agricoles et a évoqué les tableaux de Zurbaran et de Goya.

- **La transmotation ou la substitution de motif**

C'est « *une introduction, suppression ou substitution de motif. Il s'agit d'une interprétation d'un évènement par un motif différent. Lorsque l'écrivain ou le cinéaste choisit de rendre un personnage plus ou moins sympathique ou de faire passer une figure de second plan au premier plan, on parle de transmotation* »³⁰.

Si nous prenons l'exemple du lieutenant français à Tinejdad sous l'occupation, dans le roman, *Le sacrifice des vaches noires* de Moha Layide, il est un bourreau, tortionnaire, mais dans le film, *Soif* de Saad Chraïbi, il se montre compréhensif de la situation de Moha, le prisonnier, et l'amour que porte ce dernier pour sa femme et par

³⁰ *Ibid.*, p. 180.

conséquent il facilite la rencontre des deux. Une image de l'occupant tolérant qui a fait apparition dans plusieurs séquences du film. C'est une lecture du roman qui a donné une autre dimension aux personnages et aux événements, c'est la vision du réalisateur.

La transmotation est généralement motivée, d'un côté, par des soucis de création qui peuvent être en rapport avec l'image que l'artiste fait de ses personnages et des événements qu'il cherche à raconter, car la narration se fait à partir d'un point de vue et ne peut omettre les références du narrateur. D'un autre côté, l'écriture obéit de façon consciente ou inconsciente à un degré plus ou moins élevé de censure déclarée ou latente comme elle peut être soumise à certaines conditions externes comme les financements, les sponsors, etc.

De plus, la transmotation peut être exprimée par d'autres moyens tel que le casting. Un réalisateur peut amplifier le rôle de son personnage et le rendre plus important dans le film en accordant le rôle à une vedette du cinéma, c'est le cas du personnage de Julien Sorel dans le film de Claude Autan Lara d'après le roman de Stendhal, *Le rouge et le noir*. En effet, le film se concentre plus sur la vie de Julien et lui accorde une importance particulière dont l'une de ses manifestations est d'accorder le rôle à Gérard Philipe.

À cela s'ajoute le fait que la transmotation peut être véhiculée par des moyens propres au cinéma. Ainsi un accessoire, une lumière, une musique, un décor, un costume ... peuvent attribuer au personnage des valeurs autres que celles que lui donnent les mots et les phrases.

4. Les contraintes adaptives

Les adaptations diffèrent, et à différentes échelles, et adopter une forme ou une autre est souvent un choix loin d'être arbitraire. Il est surtout régi par un certain nombre de contraintes et tendances. Celles-ci influent sur le rapport qu'entretient le scénariste ou le réalisateur avec l'œuvre littéraire et sur les conditions et les objectifs de réception du produit filmique.

Sachant que chaque œuvre de création a ses contraintes relatives au genre et à d'autres paramètres, en adaptation celles-ci deviennent nombreuses et complexes car elles touchent plusieurs partenaires et paramètres. Il s'agit, de l'œuvre de départ, des motifs de son choix, de la façon de sa scénarisation et des principes de départ du scénariste qui peut ou non être le réalisateur, de la production et des moyens dont est doté le projet, des conditions de réalisation, des travaux de post-production notamment le montage, de la distribution et de la réception, etc.

4.1 L'œuvre adaptable

Les raisons du choix d'une œuvre littéraire à porter à l'écran n'est pas toujours facile et on se demande d'emblée pourquoi des œuvres ont été adaptées des dizaines de fois et d'autres ne l'ont pas eu ou rarement même si la valeur de certaines est incontournable. Si Balzac, Flaubert et Hugo, entre autres, ont été les plus enviés, nous remarquons, par exemple que Chateaubriand ne l'était pas autant malgré la grande valeur des œuvres de cet auteur.

Cette différence est visible également si nous prenons les réalisateurs qui adaptent. Dans le cas des œuvres de Balzac, de Zola

ou de Flaubert, par exemple, nous remarquons que ça a été l'affaire d'artistes avérés. Par exemple *La bête humaine* de Zola a été adaptée par Jean Renoir en 1938 et vingt ans plus tard par Fritz Lang. Par ailleurs, « *beaucoup de cinéastes aiment à dire, d'autre part qu'aucune adaptation n'est impossible et qu'à la limite ils seraient prêts à porter à l'écran le capital de Karl Marx ; gageure sans doute, mais qui traduit bien l'orgueil du cinéma se sentant aujourd'hui capable d'exprimer les pensées les plus complexes et d'aborder les thèmes réflexifs les plus abstraits* »³¹.

Cependant, il faut le reconnaître, certains textes résistent à la caméra et certaines tentatives pour adapter les plus sobres ont été vouées à l'échec et dans ce cas nous nous posons la question si c'est le texte qui est non transposable à l'écran ou c'est la façon de l'aborder qui n'a pas été bien choisie ou que le cinéaste croit qu'il pourrait réaliser un grand film une fois il a sous la main une œuvre d'un grand intérêt littéraire. « *On l'a vu, quand Mikhaïl Romm adapte Maupassant (Boule de suif), il réalise un film remarquable, mais le même livre est filmé par Christian-Jaque, l'œuvre devient banale. Ainsi le livre résiste aux mauvais traitements alors qu'il sort grandi de la rencontre avec un cinéaste de la même valeur que son propre auteur* »³².

4.2 Les classiques

Les Français et les Américains ont été les premiers à travailler sur les adaptations des classiques. Les cinéastes ont trouvé d'un côté, une matière riche pour en faire des scénarii même s'il est connu et

³¹ *Ibidi.*, p. 205.

³² *Ibidi.*, p. 206.

avéré que l'écriture pour le cinéma est un métier à part et a ses propres structures surtout aux Etats Unis et d'un autre côté, les cinéastes ont cherché à parier sur les succès confirmés de certains auteurs pour bâtir les leurs. Par conséquent, ont été portées à l'écran de grandes œuvres telles que celles de Bromfield, Burnett, Cain, Caldwell, Faulkner, Hemingway, Steinbeck ... du côté américain et de Balzac, Flaubert, Hugo, Maupassant, Corneille, Zola, Stendhal ... du côté français.

Le travail sur les classiques n'a jamais fait l'unanimité sur son rôle et son importance et ceci à cause des positionnements envers le nouvel art. Certains ont cru en la valeur culturelle et intellectuelle du 7^{ème} art : Delluc loue Colette, Aragon exprimait son admiration pour le cinéma et Léon Pierre Quint écrivait : « *cette foi dans le progrès matériel du cinéma est le point de départ pour quelques-uns, pour les cinéastes, pour les écrivains, de toute une littérature d'anticipation à la Wells ... Le règne des majuscules triomphe : l'Avenir avec un grand A réservé au grand Art une place dominante, exclusive, symbolique de la vie moderne et future (...) le cinéma est un nouvel âge de l'humanité* »³³. D'une autre part, des écrivains avaient une position contradictoire et croyaient que le cinéma était un art mineur sans importance ni devenir. C'est le cas de Georges Duhamel « *qui restera toute sa vie un ennemi inconditionnel de ce divertissement d'ilotes, passe-temps d'illettrés* »³⁴.

Dans ce sens de collaboration entre cinéastes et romanciers, des rapports sont nés et ont été sous-entendus par les intérêts de

³³ Jeanne Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 17

chaque partie et certaines maisons d'édition ont entamé, depuis les années 20 du siècle dernier, un processus de création et publication de scénario comme c'est le cas de Gallimard qui a publié la collection « Cinario ». De plus, et devant l'embarras du choix et dans la perspective de la recherche de la question : quoi adapter ? des écrivains ont eu l'idée d'aller, eux-mêmes, vers le cinéma et proposer des collaborations, comme c'est le cas de Jules Romain qui, « *sous l'impulsion de Blaise Cendrars, avait manifesté son intérêt à l'art du scénario en écrivant Donogoo Tonka qu'il qualifiait d'ailleurs de "conte cinématographique" et qui représentait pour lui, à l'en croire, une innovation en accord avec les nouveautés du monde moderne* »³⁵.

4.3 Des œuvres et des films

Adapter des œuvres à succès ou de petites œuvres sans retentissement remarquable n'est pas un critère pour faire un bon ou un mauvais film. Des réalisateurs ont cherché à adapter des œuvres suivant des points de vue différents et en ayant des objectifs qui convergent généralement vers le résultat de réaliser un beau film. Certains ont réussi parce que l'œuvre littéraire était d'une grande importance ; d'autres ont juste essayé de cerner certains éléments intéressants d'une œuvre, sans se soucier de sa grandeur, et ont pu faire de beaux films car un cinéaste de talent peut extraire d'une œuvre juste quelques éléments pour créer un film de beauté.

Ce rapport entre compétence du cinéaste et œuvre adaptée est perceptible lorsqu'il s'agit d'un ensemble d'œuvres adaptées par

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

différents réalisateurs et qui ont abouti à des films de valeurs différentes ou quand une œuvre adaptée est tout à fait loin de la valeur esthétique, culturelle et artistique de l'œuvre de base. Dans ce cas, nous pensons à deux exemples parce qu'ils se ressemblent sur le fait de l'implication directe du romancier : le premier est *La chambre noire* de Hassan Benjelloun d'après un roman de Jawad Mdidech, le film a repris l'essentiel du roman et le scénariste a modifié des éléments pour donner un autre élan aux événements surtout en alimentant la partie fiction d'un roman qui se voulait autobiographique. Cette dernière dimension est présentée dans le film par un petit rôle incarné par l'écrivain qui apparaît à la fin du film en train de présenter son œuvre aux lecteurs.

Le deuxième exemple est celui d'*Une année chez les Français* d'Abdelfattah Arroum d'après le roman éponyme de Fouad Laroui. Le film, sorti en 2018, est loin de prétendre rendre compte du roman. Il est un exercice d'écriture et de réalisation dont les raisons de production étaient loin des considérations culturelles et artistiques car son réalisateur cherchait surtout, par la réalisation d'un long métrage, à avoir, selon ses dires, une reconnaissance professionnelle. Ce travail contesté à tous les niveaux, a été, fort probablement, adopté par le romancier qui y fait une apparition à la fin du film.

Néanmoins, et dans certaines situations, des réalisateurs de renommée et d'une compétence confirmée, peuvent réussir une adaptation et échouer une autre. Et si Luchino Visconti a fait de *Guépard* un chef d'œuvre du cinéma qui a contribué au succès de l'œuvre, il a échoué en adaptant *L'étranger* d'Albert Camus et l'a

réduit à de simples dialogues entre des personnages plats et sans charge émotionnelle.

Ces exemples et d'autres montrent que les rapports entre roman et film ne sont pas toujours faciles à cerner et que l'essor de l'un ou de l'autre ne dépend pas nécessairement d'une réussite de l'un mais que chaque produit dépend de son créateur et des visions qui sous-tendent la création.

4.4 La scénarisation

L'écriture du scénario repose sur un certain nombre de principes et passe par de nombreuses étapes. Du *pitch* à la continuité dialoguée, en parallèle avec le choix du protagoniste, de l'antagoniste, des personnages secondaires et la définition des objectifs avec une mise en place des obstacles ... pour pouvoir construire une intrigue qui pourrait intéresser et porter à l'écran une histoire c'est structurer une intrigue, la faire soutenir par des personnages passionnants pour pouvoir tenir des spectateurs en haleine pendant environ deux heures.

Les scénaristes conçoivent le film sur papier et ce sont les premiers à avoir une idée sur la manière dont peut être développée l'action et comment les personnages peuvent évoluer. Cette vision est certes préalable mais elle est, dans plusieurs cas, déterminante surtout si le texte du scénario est bien élaboré et que le réalisateur est de ceux qui se conforment à ce scénario. Cependant, certains réalisateurs trouvent dans les scénarii juste une feuille de route mais qui ne doit pas limiter et borner la création et ils choisissent de

s'écarter du texte une fois ils sont sur les plateaux de tournage, c'est le cas, par exemple, de Pasolini dans bon nombre de ses films.

En ce qui concerne la scénarisation dans son rapport avec l'adaptation, le processus reste le même car, au lieu de chercher une idée quelque part pour avoir son pitch de scénariste, ce dernier la puise dans l'œuvre littéraire et se conforme à celle-ci pour rédiger, par la suite, le synopsis de son scénario et enchaîner avec les étapes suivantes de l'écriture.

Une autre donnée est à prendre en considération, dans ce sens, est si le scénariste est lui-même réalisateur et c'est le cas le plus fréquent dans certains cinémas comme le marocain. Dans ce cas, il écrit en prenant en considération les procédés techniques à mettre en œuvre et il peut même écrire directement un découpage technique du film. Le cas contraire, le scénariste se soucie peu de ce qui pourrait arriver sur le plateau de tournage et concentre son attention sur son récit et sur le développement de celui-ci.

4.5 La production

Le volet production au cinéma est l'un des plus importants et c'est lui qui fait émerger la particularité de cet art qu'il est également industrie. Cette dimension est à lier au coût de production d'un film, à sa distribution et aux recettes qu'il pourrait générer. La production intervient également et à différents degrés au niveau de la création. Cette intervention/ influence peut être perçue de différents angles.

Si le scénariste adapte pour une boîte de production, la création est loin d'être affectée par les considérations extra-artistiques et le scénariste ne se soucie que de son texte et libère son imagination de

toute contrainte. Cette situation est déterminante également dans le choix de l'œuvre à adapter et le scénariste opte pour l'œuvre qui répond à ses attentes d'écrivain. Néanmoins, il faut que le projet soit réalisable du point de vue financier.

Si le scénariste/ réalisateur est lui-même producteur et c'est le cas de la majorité des cinéastes marocains qui ont leurs sociétés de production, dans cette situation l'écriture/ adaptation se fait à la lumière des exigences du budget. Il s'ensuit que des formes de censure s'installe à divers niveaux : d'abord, en ce qui concerne l'œuvre à adapter, ici le choix est généralement axé sur les lieux de tournage, le nombre de transferts et celui des techniciens, les décors, les comédiens, etc. Ensuite, lors de l'écriture, le scénariste essaie de rendre les événements filmables et, par conséquent, il sacrifie et modifie non par besoin artistique mais budgétaire.

Au cinéma, les moyens financiers ont toujours exercé une influence plus ou moins grande sur la création artistique et si, dans les autres arts, l'artiste libère son imagination et produit son œuvre telle qu'il la souhaite ; au cinéma, l'artiste produit selon les moyens mis à sa disposition. D'autant plus que, et il faut le mentionner, un film est un produit qui revient cher et les honoraires des intervenants dans sa fabrication sont généralement élevés par rapport aux autres formes d'expression artistique.

Cette interdépendance agit clairement sur les genres dans certains cinémas. Par exemple, au Maroc, les cinéastes évitent les sujets historiques ou de guerre car ce genre demande des efforts et des moyens importants et même ceux qui ont osé les faire sont

tombés dans des erreurs comme : montrer des scènes pauvres en figuration et moyens logistiques ou raconter par le verbe ce qui doit être montré par des images.

Prenons, dans ce cas deux exemples représentant deux générations de cinéastes marocains et que nous avons cité auparavant, à savoir Driss Mrini et son film *Bamou* (1984) tiré du roman éponyme d'Ahmed Ziyad et Ahmed Baidou et son film *Addur* (2016) d'après le roman *Un honneur de bout* de Zaid Ouchna. Dans les deux expériences, nous remarquons que les budgets alloués aux deux films, respectivement deux cent quarante mille dirhams et trois millions de dirhams, ont limité grandement les aspirations de leurs réalisateurs et ont réduit des scènes qui devraient être grandement représentatives de la résistance marocaine en petites scènes dans lesquelles les réalisateurs, faute de moyens, ont parié sur le verbal et sur le jeu des acteurs.

4.6 La distribution et la réception

Il serait imprudent de croire que la distribution et la réception sont des opérations autonomes et qui n'opèrent qu'à la fin du produit. Les attentes du public sont un indicateur de grande importance et qui est pris en considération dès le début du processus de création. Ceci explique, en partie, pourquoi on choisit à adapter une œuvre et non une autre et agit également sur la méthode d'adaptation et de réalisation du projet.

En effet, certains éléments peuvent même être ajoutés ou élagués dans une même adaptation lorsqu'on prend en considération les attentes du récepteur. Citons, à titre d'exemple, l'adaptation de

Jean Renoir et de Fritz Lang du roman *La bête humaine* de Zola. Chacun des deux cinéastes a pris en considération son public cible (surtout celui de première ligne) et « *ni Lang ni Renoir n'ont osé être aussi noirs que Zola (qui ajoute aux cadavres de Séverine et Lantier celui du mécanicien Pecqueux ainsi qu'un déraillement spectaculaire), Fritz Lang terminant presque en happy-end puisque -box-office hollywoodien oblige- la vedette Glenn Ford s'en tire avec les honneurs* »³⁶.

La distribution et la réception rejoignent le fait que le cinéma est également une industrie et, en adaptation, le choix des œuvres prend en considération, entre autres, deux éléments fondamentaux à savoir la renommée de l'œuvre à adapter et son auteur d'un côté et le coût de réalisation du projet, les recettes qu'il peut générer d'un autre côté.

5. Le cinéma littéraire : exemples et caractéristiques

La naissance du cinéma littéraire qui désigne, en principe, les adaptations, a engendré des méthodes et des tendances de ce genre et de cette pratique. On s'accorde, généralement, que les différences entre les méthodes d'adaptation ont aussi des liens avec les principes généraux qui régissent certains cinémas.

En effet, nous remarquons que les méthodes d'adaptation obéissent à un certain nombre de règles suivant le contexte de création et c'est ainsi que nous nous rendons compte que les adaptations américaines diffèrent des françaises ou de celles du monde arabe. Ces différences sont en rapport avec la création et la

³⁶ Roger Favre et Emile Teixidor, *op. cit.*, p. 198.

réception de chacun des deux éléments du processus à savoir l'œuvre littéraire et le film.

Si, dans certains contextes, le cinéma s'est intéressé au roman parce qu'il y avait un grand essor de celui-ci et qu'il y avait des best-sellers et que des écrivains étaient à la mode c'est parce qu'il y avait une forte production littéraire motivée par un lectorat avide de toute nouveauté. Dans d'autres contextes, ce n'est pas le cas car la production littéraire n'était pas abondante et les lecteurs ne constituaient pas une masse. Par conséquent, les raisons et les objectifs de l'adaptation ne sont pas les mêmes.

5.1 L'exemple italien

Le cinéma italien, par exemple, se caractérise par le fait de présenter des fresques montrant un peuple via un destin exemplaire et c'est le cas des films de Luchino Visconti qui a abordé des œuvres considérées comme une forme prestigieuse de la littérature et de la culture italiennes, il a toujours considéré que les grandes œuvres sont adaptables pour toucher un grand public sans pour autant le choquer et ce, en essayant de garder l'esprit de l'œuvre adaptée.

Une autre figure incontournable du cinéma italien et qui a marqué celui-ci par ses adaptations est Bolognini. Il a été connu par ses choix qui privilégiaient les œuvres solides desquelles il en tirait ses scénarii et demandaient souvent la collaboration de grands cinéastes et scénaristes comme Pier Paolo Pasolini.

L'histoire de l'Italie est marquée par une période qu'on appelle "les années de révolte" entre 1967 et 1968. Nul ne peut nier l'impact de cette période sur la production littéraire et artistique de ce pays et

du point de vue cinématographique, il faut rappeler qu'au moins 18 % des films produits sur cette période sont des adaptations. D'autant plus que celles-ci ont connu un succès commercial notoire. Cette production a été vue d'un autre angle par des chercheurs et des critiques de cinéma et de lettres qui ont vu en cela une certaine hégémonie du cinéma qui se sert à la fois de la littérature tout en continuant à user de ses propres moyens qui sont la création et la production de scénarii originaux.

Ce mouvement, en Italie, durant les années de révolte a créé un sentiment d'engagement chez des cinéastes et nous avons pu remarquer que le cinéma est devenu moyen de lutte sociale et de réclamation des droits. « *Au moment où une partie de la société italienne est en train de se révolter dans le cadre du Maggio strisciante [le Mai rampant] et de l'Autunno caldo et où la stratégie de la tension s'affiche au grand jour avec la strage de la piazza Fontana en décembre 1969, une partie du cinéma commercial italien, sous l'impulsion de quelques personnalités, s'affiche comme un instrument de lutte politique et sociale* »³⁷. Et des cinéastes ont marqué cette période comme Elio Petri, Francesco Rosi, Francesco Maselli ou Oreste Biancoli. Ce dernier reste une figure emblématique du cinéma italien car, en plus des scénarii des grands films qu'il a écrits, il a adapté plusieurs œuvres littéraires qui ont eu un grand succès. C'est Biancoli qui est le scénariste du film *Il richiamo del cuore* de Jack Salvatori, une adaptation du roman *Sarah and son* de l'écrivain Timothy Shea.

³⁷ Gino Nocera, <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/spip.php?article70>.

5.2 L'exemple américain

Pour les Américains, l'intérêt pour les adaptations a débuté depuis les années 1920 et nous retenons quelques exemples comme *Moby Dick* (1930) de Lloyd Bacon d'après un roman éponyme de Herman Melville, publié en 1851 et *Des souris et des hommes* (1971) de Paul Blouin d'après le célèbre roman éponyme de John Steinbeck (1937). Certes les Américains avaient tendance à respecter les genres mais ceci ne les a pas empêchés d'adapter et surtout d'astreindre certaines œuvres aux besoins du genre. C'est ainsi qu'on parle d'un autre type d'adaptation à savoir la reprise d'une œuvre cinématographique pour en faire une autre : un remake. Et l'histoire du cinéma retient, entre autres, trois exemples qui « se démarquent néanmoins en transposant l'œuvre d'origine dans l'univers du western. *Colorado Territory* (*La fille du désert*, 1949) et *Distant Drums* (*Les aventures du capitaine Wyatt*, 1951), de Raoul Walsh, s'inspirent respectivement de *High Sierra* (*La grande évasion*, 1941) et d'*Objective, Burma!* (*Aventures en Birmanie*, 1945), film noir et film de guerre du même réalisateur. *Broken Lance* (*La lance brisée*, 1954), d'Edward Dmytryk, constitue pour sa part une adaptation de *House of Strangers* (*La maison des étrangers*, 1949), de Joseph Mankiewicz, mélange de drame et de film noir »³⁸.

L'adaptation cinématographique chez les Américains est également motivée par la nature des textes littéraires dans ce pays. « *Le roman américain semble appeler le cinéma, car les écrivains*

³⁸ Mathieu Labarthe, « *D'un genre cinématographique à l'autre : trois adaptations en westerns dans le cinéma américain d'après 1945* », en ligne, <https://doi.org/10.4000/itineraires.2528>, p. 1, consulté le 21/12/2020.

sont toujours d'extraordinaires conteurs qui savent inventer des histoires propres à fouetter l'imagination du lecteur. Au risque justement de tuer cette part de rêve, les cinéastes ne peuvent donc qu'être attirés par cette matière presque inépuisable »³⁹. C'est ainsi que plusieurs écrivains ont été portés à l'écran tels que Bromfield, Burnett, Cain, Caldwell, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, etc.

Les Américains, en plus, ne se sont pas limités à la production littéraire de leur pays, avec tout ce qu'elle offre en termes d'atouts, mais se sont ouverts sur les productions littéraires d'autres pays. Cette ouverture leur a permis de découvrir d'autres styles et les a motivés à penser l'adaptation de façons différentes.

Un autre fait a marqué le phénomène de l'adaptation chez les Américains ce sont les auteurs qui deviennent des réalisateurs et parmi les cas les plus spécifiques nous citons Elia Kazan et son film *L'arrangement* (1969). Ce réalisateur écrivain qui s'est basé sur sa renommée d'auteur pour bâtir sa gloire de cinéaste et son expérience a donné, avec ce film et avec d'autres, la naissance d'une certaine méthode de traitement qui consiste au resserrement du récit initial et l'établissement des liens entre les principes de l'écriture chez un même auteur même s'il s'agit d'œuvres différentes.

Donc, que ce soit le cas de Kazan ou autres, nous déduisons que le cinéma américain a rendu service au roman américain et a diffusé en Europe et partout dans le monde une certaine vision de la relation qui peut exister entre littérature et cinéma. « *L'influence du cinéma s'est fait sentir de bien d'autres façons. En mettant à la mode*

³⁹ Roger Favre et Emile Teixidor, *op. cit.*, p. 199.

une nouvelle forme d'exotisme, celui de la croisière chic, du smoking sous la moustiquaire, en elle-même une excellente façon d'aborder la littérature américaine ; en introduisant dans le roman la technique de l'écran, le livre fait d'une succession de tableaux rapides et suggestifs – le modèle du genre reste Manhattan transfer de Dos Passos – le cinéma a largement aidé à la diffusion du livre américain »⁴⁰.

5.3 L'exemple français

L'expérience française est remarquable pour deux raisons principales à savoir, d'un côté, la richesse de la littérature de ce pays et ce qu'ont accumulé ses poètes, dramaturges et romanciers à travers les siècles ; et d'un autre côté son histoire et ses apports dans le domaine du 7^{ème} art. Pays de tradition culturelle classique, la France s'est engagée dans le domaine du cinéma et surtout des adaptations grâce à ses auteurs/scénaristes et qui, dans plusieurs cas étaient des réalisateurs.

Si les grands classiques ont pu créer des personnages qui ont pu assurer vie et pérennité à la littérature, des écrivains/scénaristes ont, à leur tour créé leur monde et les personnages qui conviennent à leurs histoires. Jacques Prévert en est un bon exemple, il est un grand créateur de personnages marginaux et à l'instar de quelques récits balzaciens, il a dressé des images d'une société fragile, poisseuse et répugnante. Une critique que Prévert a su garder dans plusieurs de

⁴⁰ Francis Ansermoz Dubois, *L'interprétation française de la littérature américaine d'entre-deux guerres*, Lausanne, imp. La concorde, 1944, p. 163.

ses films avec l'intention de montrer des images qui interrogent et incitent à la remise en question de plusieurs phénomènes sociaux.

La dimension du travail d'équipe dans l'exemple français a été remarquable et nous relevons des partenariats entre des auteurs et des réalisateurs qui ont abouti à des œuvres à succès et ont donné naissance à des styles de création artistique. Avec, comme exemple, *Quai des brumes* (1938), *Les enfants du paradis* (1944) ou *Les portes de la nuit* (1946), Prévert a scellé une complicité génératrice de grandes œuvres avec Marcel Carné. Les deux artistes ont pu créer une équipe qui prône une certaine méthode de collaboration et se sont fait leurs références et ont fait rejoindre à leur équipe des techniciens comme le chef opérateur Eugen Schufftan, le décorateur Alexandre Trauner pour pouvoir tracer une ligne à laquelle ils seront fidèles et qui répond aux attentes d'un certain public.

En parallèle, un cinéma commercial a pu se trouver une grande place surtout pendant les années soixante et des scénaristes, comme Michel Audiard, ont créé des œuvres qui ont été portées par des cinéastes qui ont cherché à divertir en mettant en scène des personnages drôles capables de créer des situations comiques et divertissantes.

Paradoxalement, d'autres scénaristes comme Jean Aurenche ou Pierre Bost ont pu fournir des scénarii de grande qualité à des réalisateurs de renom comme Jean Renoir ou Claude Autant-Lara. Ces collaborations ont duré et sont remarquables dans le cinéma français car, contrairement à leurs confrères américains, les scénaristes français ne livrent souvent pas un travail accompli mais cherchent à

le compléter avec un réalisateur si celui-ci n'a pas co-initié l'écriture. Cette situation crée, aux yeux de certains, une dépendance et une forme de négligence de la fonction du scénariste. Ils prétendent que *« le métier de scénariste n'existe pas en France (...) la situation des scénaristes est bâtarde, mal définie et reste non codifiée. Il n'y a pas, d'autre part, de contacts réels entre les scénaristes, et toute action et travail en commun reste impossible. (...) A quelques exceptions près, c'est un métier qui ne nourrit pas son homme. Il n'y a pas de séparation entre le métier de scénariste et celui du metteur en scène. Bien sûr, dès le départ, le scénariste doit savoir, et accepter, qu'il dépendra du metteur en scène. Il est là pour aider celui-ci, non pour créer une œuvre personnelle »*⁴¹.

Ces rapports influent directement sur l'adaptation et nous nous demandons dans ce sens sur qui choisit le texte à adapter et pour quelle finalité ? Car si le scénariste ne fait que répondre aux besoins du metteur en scène, il se transforme en technicien et perd son statut de créateur au moment où nul ne peut nier le travail de grande importance du scénariste même après l'écriture de son texte. Ce dernier peut assumer le rôle d'un conseiller artistique de grande importance pour le réalisateur comme il peut collaborer au découpage technique du scénario, donc avoir une version du film sur papier. C'est la raison pour laquelle nous remarquons que les scénaristes français sont différents des Italiens qui pensent que le passage à la réalisation met fin à leur tâche et des Américains qui ont toujours réclamé autonomie et indépendance.

⁴¹ Noel Calef, « Présence du cinéma », *Encyclopédie du cinéma, op. cit.*, p. 252.

Les adaptations en France, et rarement ailleurs, ont accordé de l'importance à la poésie même si celle-ci est moins rentable aussi bien au cinéma qu'en littérature. Les films adaptés de poésie sont généralement qualifiés d'underground et financés par les cinéastes eux-mêmes car on prétend qu'il s'agit d'une réponse à un besoin d'expression intérieur et non une œuvre cinématographique qui répond aux besoins de la création et de la distribution.

Par ailleurs, des artistes ont su aborder tous les genres littéraires avec le même bonheur et en faire des œuvres qui ont marqué l'histoire. Jean Cocteau, par exemple, a touché à tous les genres et a créé une atmosphère toute particulière et a pu plier le cinéma à sa volonté et a fait appel aux images pour compléter son univers de mots. De plus, un recours à la poésie s'est fait remarquer et ce genre a commencé à avoir une présence et un statut au cinéma car « *A la différence de l'alternative réalisme-fantastique (Lumière-Méliès) posée dès l'origine du septième art, la poésie n'est apparue qu'en tant que "découverte" (comme les mouvements d'appareil, la couleur ou le parlant) révolutionnant le langage cinématographique en lui permettant de s'enrichir. Le "cinéma de poésie" est un instrument mieux adapté que le "cinéma en prose" à l'expression personnelle des cinéastes ; il constitue donc le langage privilégié du cinéma d'auteur dont la généralisation date effectivement du mouvement de la "nouvelle vague"* »⁴².

Un autre type de collaboration et d'écriture a marqué le cinéma français, c'est l'appel de certains cinéastes à des écrivains pour

⁴² Roger Favre et Emile Teixidor, *op. cit.*, p. 266.

élaborer des scénarii. Alain Resnais en était l'initiateur quand il a collaboré, en 1959, avec Marguerite Duras pour écrire le scénario et les dialogues de *Hiroshima mon amour*, son premier long métrage. Cette expérience a trouvé suite avec d'autres réalisations (Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad* 1961 ; Jean Cayrol, *Muriel* 1963 ; Jacques Sternberg, *Je t'aime, je t'aime* 1968 et autres.

6. L'adaptation dans le monde arabe

L'histoire et le sort du cinéma dans le monde arabe ne se détachent pas de ceux de la littérature transposable à l'écran notamment le roman et le théâtre. Si les Arabes ont connu une grande tradition poétique ancrée très loin dans le temps, ils n'ont connu le roman qu'au XIX^{ème} siècle donnant place à une grande pratique narrative souvent orale. Le théâtre, quant à lui, n'a pas connu un grand essor dans les sociétés arabes et son évolution est restée limitée et ses horizons trop limités jusqu'au XX^{ème} siècle quand des initiatives ont vu le jour et ont commencé à tracer les traits d'un théâtre arabe.

Cette situation a influencé les pratiques adaptives et a limité, dans une large mesure, le travail que les cinéastes auraient pu opérer sur les œuvres littéraires sachant que ce n'est pas la seule entrave mais d'autres sont jointes à celle-ci et dont la plus importante est celle du lectorat car, dans le monde arabe, on lit moins et par conséquent, le pari du cinéaste sur une œuvre réussie se trouve corrompu car le succès littéraire n'a pas été accompagné d'un succès populaire relatif à la réception.

Ces contraintes ont engendré un intérêt croissant pour la réception et l'étude des cinémas américain, indien ou européen surtout français et italien. Mais, cet état des choses ne peut, en aucun cas, nous faire omettre d'évoquer certains cinémas arabes qui ont pu se faire une place auprès des récepteurs et dans ce cas, il convient de citer, et sans équivoque, le cinéma égyptien comme expérience leader dans l'ensemble du monde arabe.

6.1 Le cas de l'Égypte

Évoquer le cinéma égyptien s'impose toujours non uniquement en ce qui concerne l'adaptation mais comme un cinéma initiateur dans le monde arabe. Les Égyptiens ont conçu, dès le début, le cinéma comme un créneau incontournable et ont installé une vraie industrie cinématographique. Les débuts de ce cinéma ne diffèrent pas trop de celui de l'Occident car les cinéastes égyptiens ont opté, dès le début, pour des adaptations. Nous notons que la première adaptation cinématographique égyptienne date de 1930, il s'agit du roman de Hussein Haikal publié en 1914 et intitulé *Zeinab*. Son adaptation par Mohamed Karim a donné une nouvelle vie au roman et a déclenché un grand engouement pour un cinéma qui se veut "littéraire" tout en cherchant à toucher un grand public en choisissant des œuvres qui répondent aux attentes de celui-ci.

Le travail de Mohamed Karim ne peut être cité uniquement en tant que fond d'un long parcours mais nous pensons qu'il est à traiter également de l'angle du cinéaste qui a su entamer une grande expérience tout en tenant compte d'un contexte de réception, lui-même en rapport avec les conditions socio-économico-culturelles de

l'époque. En effet, dans une société, considérée comme une des rares qui lit dans le monde arabe, adapter une œuvre de Hussein Haikal est une invitation à la redécouverte d'un grand écrivain de l'époque mais tout en apportant à l'œuvre les modifications qui la rende accessible et esthétiquement intéressante.

De plus, si Mohamed Karim a redonné vie au roman, il a aussi pu ancrer l'une des pratiques les plus importantes dans le cinéma à savoir la révélation des vedettes ou ce que nous pouvons appeler la politique des stars comme il a fait avec Fatine Hamama. Sa polyvalence, réalisateur, auteur et producteur lui a permis de défricher les chemins méconnus et de tenter les expériences les plus douteuses et il fût récompensé par une sélection officielle au festival de Cannes en 1946 avec son film *Yawm Said (Un jour en bonheur)*.

L'un des domaines qui intéresse les créateurs en général et les cinéastes en particulier est le domaine historique et le grand attachement des Égyptiens à leur histoire n'est pas à démontrer. Cet intérêt s'est répercuté dans le domaine cinématographique et si Mohamed Karim a privilégié la comédie musicale, son compatriote Ahmed Galal a eu un penchant pour le genre historique en s'inspirant de romans du genre. En 1935, il adapte *Chagarat al dour*, roman de l'incontournable auteur du roman historique Georgy Zaidan. Une adaptation qui a été qualifiée par la critique de l'époque comme une véritable aventure vue la notoriété du romancier et la place du cinéaste qui cherchait à se faire un nom dans le domaine. Le résultat a confirmé les doutes et le film est venu moins brillant et moins intéressant que le roman car le réalisateur a trouvé des difficultés à

diriger un bon nombre de comparses qui figuraient dans le film et il a préféré doubler le film après son tournage, ce qui a faussé la synchronisation et a affecté le jeu des acteurs principaux.

En parallèle avec le traitement du comique et de l'historique par les adaptations cinématographiques égyptiennes, d'autres thématiques ont intéressé la littérature et le cinéma. Ainsi, des cinéastes ont mené des travaux qui ont pris en considération la conjoncture de chaque étape de la vie et se sont lancés dans des travaux d'adaptation qui tenaient en compte la réussite de l'œuvre littéraire et la pertinence du sujet dans son rapport avec les conditions sociétales.

Parmi les films fondateurs nous citons :

Roman	Film
<i>Salama</i> , Ali Ahmed Bakthir	<i>Salama</i> , Togo Mizhari, 1945
<i>La promesse véridique</i> , Taha Hussein	<i>La naissance de l'Islam</i> , Ibrahim Ez-eddine, 1951
<i>Antar Ibn Chaddad Al Absi</i> , Mohamed Farid Abou Hafid	<i>Antar Ibn Chaddad Al Absi</i> , Mustapha Niaz, 1961
<i>L'aube de l'Islam</i> , Abdelhamid Gougat Al Sahar	<i>L'aube de l'Islam</i> , Salah Abou Seif, 1971
<i>Shima</i> , Ali Ahmed Bakthir	<i>Shima</i> , Houssam Eddine Mostafa, 1972
<i>Faris Bani Hamdan</i> , Ali Al Garim	<i>Faris Bani Hamdan</i> , Mustapha Niaz

Les adaptations citées ci-dessus et d'autres confirment ce que nous avons avancé concernant l'intérêt de l'expérience égyptienne dans les domaines de la littérature et de l'art. Nous n'allons pas chercher à analyser chacune des œuvres citées mais nous tenons à souligner que les adaptations en Egypte peuvent être traitées sous l'angle de ses semblables dans des pays précurseurs, c'est-à-dire qu'il y a des adaptations qui ont abouti et d'autres qui ont nui à l'œuvre de départ en la présentant sous une forme qui risque de limiter sa réception auprès de nouveaux lecteurs.

A l'instar des cinémas du monde, nous remarquons que certains écrivains ont suscité plus d'intérêt pour les cinéastes et si par exemple, et comme nous l'avons cité auparavant, Balzac, Maupassant et Zola ont été les privilégiés des cinéastes français à une certaine époque, il en va de même pour leurs homologues égyptiens qui ont trouvé en l'œuvre romanesque d'Ihsan Abdelqoddous une source importante pour leurs films et plus d'une quarantaine de ses œuvres ont été portées à l'écran. Par ailleurs, il convient de signaler que certains cinéastes se sont concentrés dans leur parcours spécialement sur l'œuvre de ce romancier comme c'est le cas de Salah Abou Seif qui a adapté environ une dizaine de romans d'Ihsan Abdelqoddous et certains ont eu une grande réussite comme : *Attariq almasdoud* (L'impasse), *Alwisada Al khaliya* (L'oreiller inoccupé), *Ana hourra* (Je suis libre), *La tatfi achams* (N'éteins pas le soleil).

Dans le cas d'Ihsan Abdelqoddous, le traitement de sujets différents et qui touchent toutes les classes sociales lui a assuré une grande distribution et l'adaptation de ses œuvres, surtout par Salah

Abou Seif, a trouvé en ses personnages une matière modelable et capable de créer une certaine continuité susceptible de fidéliser le récepteur car « *sur le plan artistique, les personnages d'Ihsan Abdelqoddous, tant féminins que masculins, ont la capacité de réfléchir et de poser des questions. Débordants de vie, de sentiments et d'émotions, ils agissent et combattent. Refusant de se soumettre, ils parviennent à arracher leur droit à la vie et à décider de leur destin* »⁴³.

6.2 L'exemple syrien

Une autre expérience, dans le monde arabe, digne d'attention est la syrienne. C'est un cinéma qui a cherché dans la littérature dite réaliste l'un de ses aspects fondateurs. Le roman syrien a visé à peindre les aspects de la vie courante et, le cinéma l'a suivi. Ce dernier a vu le jour, dans ce pays, en 1928 avec le film *L'accusé innocent* et à partir des années soixante, le cinéma est devenu une affaire publique et l'État s'est chargé de créer des studios et de recruter des cinéastes et des techniciens.

La première adaptation syrienne remonte à 1967, il s'agit du film *Le chauffeur de camion* réalisé par le yougoslave Počko Fockovic (qui occupait la fonction d'expert dans la fondation syrienne de cinéma) d'après un roman de Najate Kassab. Il s'agit d'un exemple représentatif de tout un courant qui a vu le jour durant cette décennie et s'est prolongé dans le temps avec d'autres films qui ont cherché, dans leur grande majorité, à traiter les réalités syrienne

⁴³ Walid Chmaitl, « *Les œuvres littéraires dans le cinéma égyptien* », in *La 2^{me} biennale des cinémas arabes à Paris*, IMA, Paris, 1994, p. 112.

et arabe. Un film considéré comme annonçant le vrai début du cinéma en Syrie car il a traité l'un des sujets en vogue à savoir la situation des ouvriers et de la jeunesse à un moment où le traitement du réel prévaut sur la valeur esthétique de l'œuvre. « *Il est vrai que l'expression cinématographique dans le film est primitive et que le traitement est superficiel mais la force de la cause soutenue dans le film lui acquière le statut de premier film militant pour une cause sociale* »⁴⁴ [notre traduction].

La relation du cinéma et de la littérature en Syrie a soulevé la question de l'influence esthétique et culturelle de la littérature sur l'art et aussi la transposition du fait romanesque dans l'œuvre filmique. La littérature, dans ce pays, est certes plus riche et plus variée qu'un cinéma naissant, mais le recours aux adaptations a pu renforcer les liens entre l'œuvre littéraire et son public d'un côté et a fourni aux cinéastes des fonds sur lesquels ils pouvaient travailler surtout que durant les débuts, il y avait un manque considérable de scénarii et de scénaristes professionnels d'un autre côté.

L'expérience avérée des romanciers et dramaturges syriens dans la confection des récits qui ont eu des succès remarquables a fourni, aux cinéastes, la matière essentielle pour faire leurs films. Ainsi, durant trois décennies, le nombre d'adaptations avoisinait la moitié de tous les films produits en Syrie et des œuvres de grands écrivains comme Haydar Haydar, Zakariya Tamir, Hanna Mineh ... ont été portées à l'écran et ont été fort bien reçues dans le pays et ailleurs. A cela s'ajoute l'ouverture de l'expérience adaptative syrienne

⁴⁴ Saïd Mourad, « *Aspects de réalisme dans le cinéma syrien* » in *Etudes cinématographiques*, N° 7, Rabat, 1987, p. 22.

sur des textes d'écrivains d'autres pays comme Ghassan Kanafani, Ali Zine, Diyaa El Azaoui et autres.

Nous retenons des adaptations syriennes les films suivants :

Roman	Film
<i>Ce qu'il vous reste</i> , Ghassan Kanafani	<i>Le couteau</i> , K. Hamadeh, 1971
<i>Le léopard</i> , Haydar Haydar	<i>Le léopard</i> , N. El Maleh, 1972
<i>Des hommes sous le soleil</i> , G. KAnafani	<i>Les dupes</i> , T. Saleh, 1973
<i>Sur les sacs</i> , H. Mineh	<i>Alyazirli</i> , K. El Zoubeidi, 1974
<i>La cinquième citadelle</i> , Fadel El Azaoui	<i>La cinquième citadelle</i> , B. Al Sabouni, 1978
<i>Mon amour fruit de mûrier</i> , A. Daoud	<i>Mon amour fruit de mûrier</i> , M. Haddad, 1978
<i>Fragments d'images</i> , H. Mineh	<i>Fragments d'images</i> , N. El Maleh, 1979
<i>Annonces sur une ville qui vivait la guerre</i> , M. Malas	<i>La nuit</i> , M. Malas, 1992

À part les cinémas égyptiens et syriens, l'adaptation n'a pas connu un grand essor dans les pays arabes du Proche et Moyen Orient et c'est un constat en relation avec une production cinématographique très limitée dans ces pays. Par exemple, au Liban, le répertoire cinématographique de ce pays contient une seule adaptation à savoir *Les ailes brisées* (1963) de Youssef Maalouf à partir du roman éponyme de Gibran Khalil Gibran. Il en est de même

pour plusieurs pays : La Jordanie et L'Irak avec une seule adaptation chacun. D'autres pays de cette région n'ont aucune adaptation à leur effectif et très peu de films produits car ils n'ont pas donné au cinéma la place qui lui sied à cause de certaines considérations religieuses, sociales et culturelles. « *Les préoccupations politiques et sociales ont éclipsé la relation entre le cinéma et la littérature, et l'ont confinée à deux thèmes : la question palestinienne et le passé, notamment certains passages politiques que l'on peut mettre parallèlement avec des situations actuelles où l'autorité symbolise encore oppression et exploitation* »⁴⁵.

6.3 Le cas du Maghreb

Nous aborderons, ici, les cinémas du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie sans évoquer les deux autres pays maghrébins : La Libye et La Mauritanie car ils n'ont pas connu de vraies productions cinématographiques. Au Maghreb, la relation entre littérature et cinéma est restée toujours fort limitée et le problème de l'écriture pour le cinéma s'est toujours posé et continue à l'être car il s'agit d'un domaine avec des structures fragiles qui n'encouragent pas le professionnalisme et l'ouverture sur des domaines capables de rendre service au cinéma et le promouvoir. « *Nous n'avons ni cinéastes qui s'intéressent à la littérature, ni écrivains qui s'intéressent au cinéma, car il n'y a pas de rencontres suivies et par conséquent pas de dialogue. Je peux même m'aventurer jusqu'à dire qu'il y a divorce sur le plan de l'amitié. A cause de cette absence de communication,*

⁴⁵ Mohamed Soueid, « *Cinéma au Moyen Orient* », in *2^{ème} Biennale des cinémas arabes à Paris*, IMA, *op. cit.*, p. 103.

le cinéaste est incapable d'aborder le texte littéraire et l'écrivain d'écrire correctement pour le cinéma »⁴⁶.

Si l'adaptation n'a pas été un exercice courant dans les cinémas du Maghreb, certains écrivains ont contribué à des œuvres cinématographiques en accomplissant certains travaux comme l'écriture des dialogues ou des scénarii. Par exemple, Abdessamad Kanfaoui, qui est un dramaturge, a écrit les dialogues du film *La vie est un combat* qui a été réalisé par Ahmed Mesnaoui et Mohamed Tazi en 1968 ; un autre dramaturge, Mohamed Timoud a contribué à l'écriture des dialogues du film *Wechma* réalisé en 1970 par Hamid Bennani. De son côté, le romancier Abdelkrim Ghallab a collaboré à l'écriture du scénario du film de Latif Lahlou *Soleil de printemps* (1969).

En ce qui concerne l'expérience algérienne, la collaboration entre les écrivains et les cinéastes a commencé avec les premiers films dans ce pays. En effet, à l'aube de l'indépendance, des hommes de lettres et des artistes ont commencé à travailler pour fonder ce qu'ils appelaient le projet culturel national et qui émanait d'un grand souci identitaire. Les Algériens cherchaient à se détacher d'une culture et d'un art qui portaient les empreintes coloniales et ils étaient épaulés, ensuite, par l'état qui a rendu le cinéma une affaire publique et l'Algérie a été l'un des rares pays arabes qui a donné aux réalisateurs et professionnels du cinéma le statut de fonctionnaire public avec tous les atouts et toutes les contraintes que cette situation peut avoir.

⁴⁶ Mohamed Reggab, « Entre le marteau et l'enclume », in Cahier culturel du journal *Al Mitaq Al Watani*, 1985, p. 4.

Les pionniers du cinéma en Algérie ont cru en les compétences des écrivains et ont sollicité leur collaboration et c'est le cas de l'un des vétérans de ce cinéma à savoir le réalisateur Ahmed Rachedi dont les scénarii de ses quatre premiers films ont été écrits par deux grands romanciers :

- *L'aube des damnés* (1965) et *L'opium et le bâton* (1970), scénarii de Mouloud Mammeri (romancier).
- *Ali au pays des mirages* (1978) et *Nahla* (1979), scénarii de Rachid Boudjedra (romancier).

D'autres cinéastes algériens ont eu recours aux services des écrivains avant que Slim Riad réalise la première adaptation algérienne en 1976 à partir de la pièce de théâtre éponyme *Le vent du sud* du dramaturge Abdelhamid Ben Hadouga. Cette adaptation est, en quelque sorte, représentative d'un mouvement artistique naissant et qui regroupe un certain nombre de cinéastes qui ont suivi leur formation à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques de Paris et ont rejoint la patrie pour mener un travail ambitieux à la quête d'un cinéma national qui traite des sujets comme la situation de la femme, les conflits sociaux, la pauvreté, etc. c'est une des caractéristiques généralisables au cinéma africain et que le cinéaste tunisien Ferid Boughedir a qualifié de "cinéma culturel".

Le travail sur le théâtre a fasciné également le réalisateur le plus primé de l'histoire du cinéma algérien, Mohamed Lekhdar Hamina. En 1968, il adapte *Hassan Terro*, une pièce d'Ahmed Rouiched. Ce dernier a inspiré d'autres réalisateurs qui ont trouvé dans ses pièces la matière qu'il faut pour faire des films. Le résultat

était, dans sa globalité, très motivant et les films tirés des pièces de Rouiched et réalisés, entre autres, par Mustapha Kateb, Assia Djebbar ont été bien reçus par la critique et le public. Certains d'entre eux ont été primés dans de grands festivals comme *Le vent du sud* qui a remporté le grand prix lors du Fespaco 1976, l'un des plus prestigieux festivals consacrés au cinéma africain.

En Tunisie, les rapports entre le cinéma et la littérature n'étaient pas des meilleurs car, comme au Maroc et en Algérie, la réception de la littérature est très réduite et le taux de lectorat influence beaucoup l'adaptation et ceci pousse les cinéastes à puiser dans d'autres sources pour faire leurs films, influencés, dans ce sens, par la nouvelle vague et cherchant à réaliser des films d'auteurs. A cela s'ajoute l'absence d'une vraie industrie cinématographique en Tunisie. Dans un article, l'universitaire et critique de cinéma Kamal Ben Ouanès souligne que le tunisien n'est pas un bon lecteur de littérature et que le cinéaste « *qui a beau afficher son aura d'artiste intellectuel, il est peu attiré par la littérature nationale. Ce qui laisse croire qu'il est coupé de l'imaginaire de ses concitoyens écrivains. Réciproquement, rares sont les littérateurs qui soient vraiment des cinéphiles avertis* »⁴⁷.

Cependant, et malgré cette situation, des cinéastes ont marqué le cinéma tunisien par des œuvres adaptées. La première adaptation remonte à 1969, quand le réalisateur Hamouda Ben Halima adapte *Khélifa le teigneux* d'après le roman éponyme de Béchir Khareif.

⁴⁷ Kamal Ben Ouanès, « Le cinéma et la littérature en Tunisie », in *Les cinémas arabes et la littérature*, ouvrage coordonné par Ahmed Bedjaoui et Michel Serceau, Paris, l'Harmattan, p.69.

Cette expérience a cherché à porter à l'écran un roman qui puise son histoire de l'imaginaire populaire tunisien et c'est une tactique pour pouvoir intéresser un grand public de cinéma. Le résultat n'était pas à la mesure des attentes car d'autres paramètres liés au budget alloué au film et aux conditions de production ont corrompu sa destinée. Et suite à de nombreuses difficultés, le film s'est vu rétrécir en téléfilm et ce n'est qu'après qu'il a été mis en format cinéma.

En parallèle avec les réalisations de Ben Halima, d'autres réalisateurs ont tenté le travail d'adaptation et nous citons comme exemples :

Roman/ Pièce de théâtre	Film
<i>Ma part dans l'horizon</i> , Ibrahim Babai (roman)	<i>Et demain</i> , Ibrahim Babai, 1971
<i>Arab</i> (pièce de théâtre)	<i>Arab</i> , El Jaibi et El Jaziri, 1977
<i>Kais et Leila</i> , histoire	<i>Leila ma raison</i> , Taieb Louhichi, 1990
<i>Le collier perdu de la colombe</i> , Ibn Hazm	<i>Le collier perdu de la colombe</i> , Nacer Khémir,
<i>La nuit de la décennie</i> , Mohamed Salah Al Jabiri	<i>La nuit de la décennie</i> , Ibrahim Babai
<i>Barq al leil</i> , Béchir Khareif	<i>Barq al leil</i> , Ali Laabidi

Au Maghreb, la situation est presque la même dans ses trois pays ayant une tradition cinématographique. La collaboration entre littérateurs et cinéastes est limitée et l'observateur de cette situation a tendance à croire qu'il s'agit de deux domaines trop éloignés l'un

de l'autre alors que l'histoire et l'expérience ont montré qu'ils sont trop proches et qu'ils peuvent se rendre mutuellement service. Les premières adaptations au Maroc ne datent que du début des années 80 avec deux expériences différentes l'une de l'autre. Il s'agit de " *Le coiffeur du quartier des pauvres*" (1982) de Mohamed Reggab tiré d'une pièce de théâtre de Youssef Fadil et de " *Bamou*" (1983) de Driss Mrini d'après un roman éponyme d'Ahmed Ziyad. Le premier constitue l'une des premières expériences visant le fondement de ce qu'appelaient des cinéastes et des intellectuels "le cinéma national" et le deuxième est une tentative d'un jeune cinéaste rentrant d'une longue formation en Allemagne et il cherchait à se faire une place par un travail différent de ce qui existait.

Ces deux films fondateurs ont connu un large succès et nous pensons que le choix des œuvres était déterminant. Dans le cas de Reggab, il a opté pour une histoire qui se passe dans l'un des quartiers les plus connus de Casablanca et du Maroc et le réalisateur a traité une histoire d'amour et de militantisme qui sont des sujets en vogue à cette période au Maroc. Le deuxième est un travail sur la mémoire et l'histoire. Mrini a mis en scène quelques événements qu'a connus le Maroc sous le protectorat sur le fond d'une histoire d'amour. Deux éléments qui lui ont assuré une large réussite.

Le nombre des adaptations est resté toujours limité et nous donnons les exemples suivants :

Roman	Film
<i>La prière de l'absent</i> , Tahar Benjelloun	<i>La prière de l'absent</i> , Hamid Bennani, 1995

<i>Les gangs de Casablanca</i> , Reda Mrini	<i>Casablanca oh Casablanca</i> , Farida Belyazid, 2002
<i>Les voisines d'Abou Moussa</i> , Ahmed Tawfiq	<i>Les voisines d'Abou Moussa</i> , Mohamed Abderrahman Tazi, 2003
<i>Les étoiles de Sidi Moumen</i> , Mahi Binebine	<i>Les chevaux de dieu</i> , Nabil Ayouch, 2012
<i>Boulanouar</i> , Atmane Acheqra	<i>Boulanouar</i> , Hamid Zoughi, 2013
<i>L'oreiller des secrets</i> , Bachir Damoun	<i>L'oreiller des secrets</i> , Jilali Ferhati, 2013
<i>Une année chez les Français</i> de Fouad Laroui	<i>Une année chez les Français</i> d'Abdelfettah Arroum, 2019

Ces adaptations appellent quelques remarques :

- La production est un facteur déterminant dans le processus de création et d'adaptation. Si Driss Mrini a omis de mettre en scène des plans représentatifs des batailles de la résistance et s'est contenté de les narrer oralement c'est parce que le budget de son long métrage ne dépassait pas 240000 dirhams (24000 euros).
- Nabil Ayouch a pu réaliser un grand film avec l'adaptation du roman de Mahi Binebine car une grande collaboration s'est installée entre les deux créateurs et ont trouvé que leurs idées et leurs objectifs convergent vers la mise en scène d'une réalité marocaine camouflée.

- Un bon roman peut être défiguré et négativement atteint lorsque le film est mal fait et c'est le cas d'*Une année chez les Français*. Un roman très bien écrit et fort apprécié par les lecteurs et les critiques se trouve réduit en un film qui a suscité des réactions négatives lors de sa première projection au festival national de Tanger en 2019 et dans lequel on peut énumérer toutes les erreurs d'un débutant et qui sont liées à la mise en scène et aux principes fondamentaux de la réalisation cinématographique. En effet, si le réalisateur lui-même affirme, lors du débat consacré au film suite à sa projection, que c'est sa première œuvre et que son souci était surtout d'intégrer le métier, d'autres indices renforcent nos propos comme le cadrage dans le film notamment les scènes d'intérieur, les faux raccords, les bonds dans le montage, le son travaillé avec la technique 2.0 qui le limitent en une seule source, le mixage dont plusieurs plages intégraient des interférences sonores.

7. Du roman au cinéma, réécriture et/ou création

Le cinéma est une mise en images d'idées, d'émotions, de réflexions. Il est lié surtout à la fiction et même dans les films documentaires qui se veulent réalistes, la part de fiction est indéniable et le réel n'est à considérer que du point de vue du réalisateur. Dans le cas des adaptations, et même les plus fidèles, il est essentiel de se demander sur la part de création et celle de reproduction dans l'œuvre car, un cinéaste est un artiste créateur et il

ne lui convient pas de se limiter à la seule tâche de transformer des personnages, des événements et des émotions d'un support à un autre. La création de l'artiste est liée à un style et à une vision. A cela s'ajoute les trois autres paramètres déterminants dans l'opération de création et qui sont la production (avec tous ses volets notamment technique, artistique et financier), la distribution et l'exploitation car nul cinéaste ne peut imaginer la création d'un film même lors des premières étapes d'écriture sans prendre en considération ces paramètres.

Si nous nous posons souvent la question, dans le domaine de l'adaptation, du rapport entre l'œuvre romanesque et l'œuvre filmique, nous pensons que cette question perd beaucoup de son importance et de son fondement lorsque nous nous trouvons devant une belle création filmique. Ceci montre que l'élément recherché est surtout esthétique et artistique. Si nous avons abordé, plus haut, l'exemple de Nabil Ayouch et d'Abdelfettah Arroum c'est pour montrer combien l'esthétique et la créativité prévalent sur la question de la fidélité. Nous ajoutons à cela que l'œuvre romanesque est ouverte selon les propos d'Umberto Eco et dans ce cas, l'adaptation est en rapport direct avec la lecture/ interprétation du cinéaste. Il adapte ce qu'il a compris ou senti de l'œuvre. Il adapte sa lecture. Dans ce sens, nous pouvons parler d'une création à partir d'un fond existant et le film est une œuvre autonome créé pour véhiculer par des images une thématique traitée autrement, du point de vue forme, par un écrivain.

Le processus de l'écriture est à son tour différent et chaque genre a ses propres moyens et techniques. L'adaptation est vue généralement de l'angle du traitement de la thématique, de la succession logique et chronologique des événements mais le récepteur averti est sensé faire attention au langage cinématographique qui est porteur de plusieurs éléments nécessaires à la compréhension et à l'analyse. Les cadres, les mouvements de la caméra, l'échelle des plans, la lumière ... sont des outils de création et d'expression. Donc, il s'agit de deux univers différents du point de vue des moyens et qui cherchent à véhiculer une expression artistique qui peut être plus ou moins semblable dans les deux œuvres et « *un récit filmique est non seulement une transposition audiovisuelle des signes écrits, mais aussi une lecture de ceux-ci* »⁴⁸.

Certaines adaptations des grands romans ont abouti à de grands films et on cite dans ce cas : *Le docteur Jivago*, *Crimes et châtements*, *Notre dame de Paris*, *Les liaisons dangereuses*, *Shining* ... La réussite de ces adaptations n'est pas le fruit uniquement que les romans ont eu un grand succès auprès des lecteurs, mais parce que les réalisateurs ont brillé dans la lecture/ interprétation de ces œuvres, ils se sont basés sur des scénarii élaborés avec finesse, ils ont fait un casting réussi et ils ont réussi une admirable mise en scène.

Pour mieux consolider nos propos, nous donnons l'exemple des adaptations à partir de poèmes. Si le roman ou la pièce de théâtre offrent une lecture susceptible, dans des cas, de donner un cheminement relativement clair pour un scénario puis pour un film,

⁴⁸ François Jost, « Le cinéma et le roman », *Wachma*, N° 9 et 10, Tetouan, AAC, 2014, p. 6.

il n'en est pas le cas pour un poème ou un ensemble de poèmes d'un ou de plusieurs poètes. Quand Eliseo Subiela a réalisé *Le côté obscur du cœur* (*El lado obscuro del corazón*) en 1992, d'après les poèmes de Mario Benedetti, Juan Gelman, et Oliverio Girondo, il avait la tâche difficile de réunir trois poètes et de faire ressortir une matière visuelle de leurs poèmes puis la transposer à l'écran. Un travail qui montre que, dans des cas, l'adaptation est une pure création.

« On pointera donc le fait qu'il y a eu dès le cinéma muet des transpositions au cinéma de romans qui, comme ceux de *Dos pasos*, d'Alfred Dolbin (*Berlin Alexanderplatz*, 1929), déconstruisait déjà la linéarité et le psychologisme du roman classique. Au profit d'une forme plus unanimiste ou plus behaviouriste de représentation du temps, de l'espace, des personnages »⁴⁹. D'où, on parle, dans certaines adaptations, de déconstruction qui fait naître une nouvelle construction. C'est le cas, par exemple, de l'adaptation du roman de Moha Layide *Le sacrifice des vaches noires* par Saad Chraïbi dans son film *Soif*. Le réalisateur, qui a co-écrit, le scénario, a cherché à remettre en question plusieurs notions dans le roman car il cherchait à créer à partir d'un texte existant. Le résultat a suscité des réactions aussi bien de la part des critiques et des cinéphiles que de la part de la famille du romancier (les ayant droits).

La question de reproduction en images du texte écrit et qui est la forme fidèle de l'adaptation ne peut, en aucun cas exclure, le procédé de création de la part du cinéaste. Si des réalisateurs ont fait de mauvais films à partir de grandes œuvres, c'est qu'ils se sont

⁴⁹ Michel Serceau, « Le roman, cadre de référence privilégié pour le cinéma », *Wachma*, N° 9 et 10, Tetouan, AAC, p. 13.

concentrés trop sur la question de reproduction. « *De grands romans ont donné naissance à des films médiocres. Soit parce que leurs réalisateurs se sont essouffés à essayer de trouver des équivalences, à vouloir transcrire l'écriture de l'écrivain. C'est le cas du temps retrouvé, Raoul Ruiz, France, 1999, d'après A la recherche du temps perdu. Soit parce qu'ils ont échoué à rendre compte de la question qui était la substantifique moelle du livre, ou à lui donner forme dans le récit et les personnages (...). Ce en dépit de l'immense talent de l'auteur, qui est même un des plus grands cinéastes. Soit pour les deux raisons conjuguées* »⁵⁰.

Cette réflexion nous amène à penser, côté création, au fait que l'écriture d'un récit romanesque est en elle-même une scénarisation première qui appelle un prolongement capable de lui donner vie sur un écran et que « *toute pensée écrit, sans le savoir, un scénario qui lui est illisible* »⁵¹. C'est d'ici que la relation entre œuvre romanesque et œuvre filmique devient difficile à définir et que les finalités de l'adaptation se trouvent ambiguës ou à redéfinir. De plus, ce qu'on adapte est-il ce qu'on lit ou ce qu'on a l'impression de comprendre car même du côté des personnages, il faut reconnaître qu'on les visualise mentalement, qu'« *on leur confère les traits physiques, même quand ils n'en ont pas. Mieux encore, notre imagination va même au-delà des personnages pour se représenter le cadre spécial, les éléments du décor, et parfois même les bruissements de l'ambiance de la scène décrite* »⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ Abdelkébir Khatibi, « Un été à Stockholm », *Wachma, op. cit.*, p. 17.

⁵² Kamal Ben Ouanès, « L'adaptation : entre le désir de créer et la loi de la création », *Wachma, op. cit.*, p. 21.

Cette approche est aussi valable au cinéma car le film est, à son tour ouvert et polysémique, et nous nous trouvons parfois devant des lectures qui font dire au film ce qu'il n'a jamais eu l'intention de dire. Dans *Soif* de Saad Chraïbi, plusieurs critiques comme Moulay Driss Jaidi, Mohamed Chouïka ont reproché au réalisateur le fait de présenter un capitaine de l'armée française, compréhensif, tolérant et à l'écoute des indigènes. Certains ont même parlé de trahison de la mémoire de la résistance marocaines. Or, une analyse approfondie montre que le réalisateur a voulu mettre en scène un système défaillant, au bord de la faillite, impuissant et qui cherche, par des comportements conviviaux, à sauver la face.

8. L'adaptation entre volonté de création et contraintes du genre

Le passage des images écrites aux images visuelles n'est pas de toute facilité. Etant donné qu'un récit romanesque est fait de mots et de vides, d'ellipses que le lecteur essaie de combler lors de sa lecture en formant l'image et en reliant les espaces décousus. « *Cela signifie que le mécanisme de l'adaptation ne puise pas sa matière exclusivement dans le corps du texte littéraire, mais aussi dans l'univers personnel et la conscience intime du cinéaste* »⁵³.

Par conséquent, nous pouvons avancer deux remarques en rapport avec l'aboutissement des adaptations : la première concerne le degré de fidélité, celui-ci, selon Michel Serceau, est tributaire du degré de compatibilité entre ce qu'un réalisateur a compris d'une œuvre écrite et a transposé à l'écran avec ce qu'un lecteur de la même

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

œuvre a compris et ses attentes du produit filmique. Et si les lectures sont plurielles, il serait anodin de chercher à ce que la lecture d'un lecteur coïncide totalement avec la lecture du cinéaste/ scénariste.

La seconde est en relation avec les moyens relatifs directement au genre cinématographique et ses contraintes. Une maîtrise de l'outil peut aboutir à un produit filmique qui valorise l'œuvre littéraire par une touche artistique et un style distingué. Cependant, le degré de maîtrise des mêmes outils peut nuire au film et au texte littéraire. Nous revenons, ici, encore une fois, sur le film *Une année chez les Français*, qui fait rejaillir la remarque que le film est loin de l'œuvre.

Le roman et le film sont deux formes d'expression artistique et l'écrivain et le cinéaste se soucient, en principe et essentiellement, chacun de son style. La conformité à l'œuvre de départ que nous pouvons qualifier de reproduction doit se trouver écartée par la naissance d'une œuvre cinématographique dans laquelle la création artistique prend le dessus et préoccupe le cinéaste plus que la conformité. Cette dernière, si elle se réalise ou non, ne doit pas constituer l'unité de mesure prépondérante, mais juste un élément, parmi plusieurs, qui permettent de mettre à l'épreuve l'œuvre littéraire ou cinématographique.

Le cinéma est l'univers des détails qui font la beauté. Un plan, une réplique, un son sont capables de toucher, de bouleverser. Le cinéaste est avant tout un créateur qui sait quoi adapter et comment adapter. Il peut introduire un simple élément pour dire tant. Prenons l'exemple de *Madame Bovary* de Flaubert, porté au cinéma par

Minnelli, il a suffi de montrer des fleurs à côté d'Emma allongée et rêveuse pour comprendre en deux plans la psychologie de la femme. Puis lorsqu'elle propose à Charles d'aller à Vaubyessard prendre part à un diner et il lui répond : « *Je ne suis qu'un paysan* ». Cette réplique qui ne figure pas dans le roman est une révélation du génie du cinéaste qui, par une seule phrase et un seul plan, a su mettre en avant le conflit entre les deux protagonistes. L'autre version du même roman réalisée par Chabrol montre un grand attachement au roman comme l'indique la voix off qui est fidèlement celle du roman mais elle est rapportée sous un ton qui mêle de belles images et de grandes émotions, ce qui révèle la créativité du réalisateur.

La créativité en adaptation ne dépend pas toujours et uniquement du rapport avec le texte littéraire et la compétence à lui donner une nouvelle vie, mais ceci dépend également d'un autre facteur à savoir les autres adaptations antérieures du même texte. Nous parlons ici des adaptations multiples d'un même texte littéraire.

Nous ne pouvons nier l'influence d'un travail antérieur sur un travail à venir et nous donnons ici encore une fois l'exemple de *Madame Bovary*. La version de Chabrol a beaucoup pris de celle de Minnelli. « *A revenir au film de Chabrol, on reconnaît de multiples parodies du film américain, qui suggèrent que l'hypotexte du Bovary français est davantage le film de Minnelli que le roman de Flaubert : la robe d'une danseuse en gros plan, les mouvements de caméra qui partent des lustres pour arriver sur Emma. Autant ces éléments paraissent gratuits chez Chabrol, autant ils sont, chez Minnelli,*

*comme des indices ostensifs d'un parti pris : celui d'un metteur en scène de comédie musicale »*⁵⁴.

La nature du roman est aussi déterminante dans l'opération d'adaptation. C'est ce qui explique, en partie au moins, le grand nombre d'adaptations des grands classiques et le recul qu'a connu le phénomène avec les romans modernes. L'écriture romanesque est alors un facteur important et si des œuvres ont été adaptées plus qu'une fois c'est parce qu'elles offraient la matière visuelle. Si on prend le cas du Maroc, nous pensons qu'adapter une œuvre de Tahar Benjelloun ou de Driss Chraïbi est réalisable, mais vouloir passer une œuvre d'Abdelkébir Khatibi à l'écran semble difficile à aboutir.

Néanmoins, dans l'histoire de la littérature et du cinéma, on trouve certains cinéastes qui se sont aventurés à adapter des œuvres "opaques" comme c'est le cas de Visconti qui s'est trouvé fasciné par le réalisme de *L'étranger* de Camus et il a attendu des années pour avoir les droits de la faire car le romancier refusait toute adaptation de son roman. 25 ans plus tard, l'épouse de Camus céda les droits mais avec la condition de respecter scrupuleusement le texte de son mari. Une contrainte qui peut surgir et mettre à l'épreuve la créativité du réalisateur et « *le cinéaste a avoué avoir introduit un discours non-verbal fait de sons, de musique et de bruits, éléments essentiels à même de traquer le réel et de lui rendre son absurdité, bien impitoyablement que l'écriture camusienne dont la sévérité formelle est bien connue »*⁵⁵.

⁵⁴ François Jost, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ Mohamed Bensalah, « Camus à travers le prisme du cinéma », *Wachma, op. cit.*, p. 55.

8.1 Cinéma et littérature : réciprocité esthétique

En adaptation, qui est le plus impactant ? L'image ou le mot ? Il est difficile de répondre à cette question surtout si nous prenons en considération le fait qu'il s'agit de deux créations. La littérature a ses propres formes narratives servies par des mots, des expressions, des modes de représentation, des tournures et l'adaptation est sensé ne pas faire de tort à l'œuvre de départ, bien au contraire, elle cherche à l'embellir davantage. Mais « *l'effort de représentation mentale demeure le même selon que l'on a affaire à un livre ou à un film* »⁵⁶.

Néanmoins, il convient de rappeler que, contrairement à la tendance générale qui cherche toujours à juger le produit filmique dans son rapport avec l'œuvre littéraire, nous pensons que certains films ont réussi à remédier aux lacunes, aux imperfections ou à certaines difficultés de lecture que représente l'œuvre littéraire. Nous citons, comme exemple, *Le premier homme* d'Albert Camus porté à l'écran par Gianni Amilio en 2011. Ce dernier a su faire aboutir l'œuvre malgré son caractère inachevé.

Les cinéastes sont, certes des connaisseurs d'un certain nombre de techniques relatives au domaine. Ils sont les maîtres de la fabrication des images, mais ils sont, avant tout, des artistes, avec des références et des sensibilités artistiques. D'où, le choix d'une œuvre à adapter n'est pas toujours, pour eux, une simple question de prédisposition de l'œuvre pour qu'elle passe à l'image, mais il y a d'autres facteurs comme le rapport personnel avec un type de littérature, avec un écrivain, avec une thématique... Quand un

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

cinéaste adapte par amour ou/ et par conviction, il cherche à ce que les deux œuvres, littéraire et cinématographique, s'échangent et véhiculent des composantes qui les rendent esthétiquement complémentaires.

Pour illustrer nos propos ci-dessus, nous citons l'exemple du *Pain nu* de Mohamed Choukri et adapté par Rachid Benhadj. Le roman, du point de vue de la forme, présente une certaine opacité et une difficulté à déchiffrer tout ce que l'auteur voulait dire. Du point de vue contenu, c'est une œuvre qui dénonce fort une situation sociale. Par conséquent, il a fallu à Benhadj de prendre position et de chercher à s'aventurer dans une œuvre où il faut dépasser ce qui est flou, décousu, insinué et tout brasser pour présenter à l'écran la pensée de Choukri et ses revendications dans un style filmique basé sur un casting réfléchi et sur des éléments comme la musique, le bruitage, les jeux de lumière et d'ombre pour créer cette atmosphère recherchée dans l'œuvre de Choukri.

Si le film a été salué dans de grands festivals comme filmfest munchen (2006), Tiburon international film festival (2006), festival méditerranéen de Montpellier (2005) ou dans la golden club, c'est que Rachid Benhadj a pu pénétrer les univers de Choukri (un auteur qui a refusé plusieurs propositions d'adaptation de son roman) et a su le convaincre de rendre l'autobiographique, un sujet universel.

Donc, nous pouvons avancer que, pour les deux œuvres : littéraire et cinématographique, il s'agit d'un horizon esthétique que chaque œuvre cherche à atteindre et puis, ce n'est que par la suite, que les questions des rapports et de la fidélité pourraient se poser.

Une œuvre est l'affaire d'un créateur et peu importe le point de départ/ de genèse si le souci dominant est de présenter un travail dont les préoccupations majeures sont l'esthétique et le style.

8.2 Des écrivains cinéastes

Nul ne peut nier que le cinéma a un effet, plus ou moins considérable, sur ses récepteurs. Ceci revêt des formes plus importantes lorsqu'il s'agit d'un récepteur, lui-même, créateur dans le même domaine ou dans un autre domaine voisin. Jean Renoir a affirmé dans une de ses interviews, que les cinéastes ne créent pas à partir d'un néant mais à partir d'autres images qu'ils ont vu sur d'autres films.

L'impact du cinéma sur les écrivains est perceptible dans certains cas comme ceux de Taieb Saleh, Alain Robbe-Grillet ou Marcel Pagnol. Le cinéma est présent dans leurs textes ou ils en font appel pour écrire des passages. Au Maroc, deux écrivains ont manifesté cet intérêt pour le cinéma, chacun à sa façon : le premier est Ahmed Sefrioui qui a même tenté la réalisation de films. Le cinéma, pour lui, est un ensemble de techniques narratives qu'il a essayé de reprendre dans ses récits et les descriptions des déplacements de Sidi Mohamed et sa mère dans *La boîte à merveilles* en témoignent. Ce sont de véritables plans séquences avec des mouvements interminables.

Le deuxième exemple est Abdellah Laroui qui a introduit dans ses récits des scènes en rapport avec le cinéma pour montrer son attrait pour cet art moderne. Dans son roman *Les carnets d'Idriss*, le personnage principal, Idriss, évoque à plus d'une reprise des scènes

en rapport avec le cinéma : « *j'essaye de retrouver l'image du boulevard..., le vendeur des tickets à la porte de Colisée ou du Royal, et je n'y arrive pas* »⁵⁷.

Pour le cas de la France, nous pensons que Marcel Pagnol reste une figure emblématique de l'écrivain cinéaste. Son contact avec le cinéma a débuté très tôt mais ce qu'il faut retenir, dans la carrière de cet écrivain cinéaste, est le film *Broadway melody*. La fascination de Marcel Pagnol, en voyant le film plusieurs fois, était l'image de l'actrice Bessie Love ; une image qui a initié plusieurs de ses projets et théories. Son cinéma est qualifié de verbal et ceci justifie, en partie, la quête continue de Pagnol à créer des univers dans lesquels s'harmonisent littérature et cinéma. « *Alors, à la manière des vivants qui préhendent l'eau, la terre et l'air, son cinéma qui parle préhende la force de la bouche pour faire de la parole en film un parler effectif ; une parole qui intervient comme le continu d'un système discontinu d'intervalles en se logeant dans un temps et un espace conquis, habité, enfin plein, aux limites du vivant parlant, là où s'élaborent progressivement les idées par la conversation* »⁵⁸.

La parole, pour Pagnol, est un ingrédient important mais qui n'exclue nullement les autres. C'est une forme de traitement qui s'appuie sur le verbal, fait appel aux images et confectionne les plans pour donner lieu aux émotions. Il a cherché par cette caractéristique à se faire son style cinématographique qui rime fort bien avec ses qualités d'écrivain.

⁵⁷ Abdellah Laroui, *Les carnets d'Idriss*, Casablanca, Ed. Centre de culture arabe, 2007, prologue, X.

⁵⁸ Guy Chapouillé et Pierre Arbus, *Marcel Pagnol un inventeur de cinéma*, Paris, Téraèdre, 2010, p. 7.

De plus, un autre élément a caractérisé le style de Pagnol c'est le réalisme dans ses romans et ses films. C'est un choix fondé sur une conviction avérée chez lui. Il a cherché, par tous les moyens, à faire face à ce qui dérange, ce qui perturbe, ce qui fait mal. La littérature et le cinéma étaient pour lui le lieu de l'expression franche voire dérangeante. « *A la manière du philosophe, il a le souci de la vérité, fut-elle désespérante, pénible, destructrice du bonheur. Pour autant, il ne perd pas de vue l'utilité* »⁵⁹.

C'est un auteur qui sait bien la valeur de la parole dans ses textes comme dans ses films. Et si, pour certains, la parole est reléguée au second plan dans les films, le cas Pagnol montre la grande utilité de celle-ci dans le processus de création littéraire et artistique.

Le succès des films de Pagnol est dû, en partie, à son style et surtout à sa quête pour redonner vie à des œuvres littéraires. « *Au-delà de la qualité et du succès, de ses petites pièces telles que Marius, et Fanny, c'est en les adaptant pour le cinéma que Pagnol leur a en quelque sorte restitué leur vocation première, leur destination essentielle* »⁶⁰. De plus, il a réussi dans ce travail en trouvant à créer la symbiose tant recherchée entre les personnages et les acteurs même si certains critiques comme René Jeanne ou Charles Ford, retiennent que le succès de certaines pièces est dû non au texte d'origine ni à la réalisation mais surtout au jeu des acteurs. Ils avancent que « *si Marius n'a pas trop vieilli, c'est essentiellement grâce à Raimu, de même que Jofroi devrait tout à Henri Poupon et à*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

Vincent Scotto et qu'Angèle ne vaudrait que par la présence de Fernandel »⁶¹. C'est un cinéma dont on ne retient surtout que le talent de l'auteur des textes et la performance remarquable des interprètes.

Marcel Pagnol est aussi l'image du cinéaste qui cherche à promouvoir ses propres textes littéraires en les portant à l'écran. Une mission qui n'a pas été toujours facile. Si certains films ont réussi bien à rendre service aux textes comme c'est le cas de *Manon des sources*, il n'était pas le cas pour d'autres qui n'ont eu aucun succès auprès du public comme *Nais* (1945), *La belle meunière* (1948) ou *Topaze* (1951).

8.3 Du roman au film, la scénarisation de la fiction

L'écriture d'un scénario, comme signalée auparavant dans notre travail, est une opération de création à la fois littéraire et artistique très complexe. Il s'agit de concevoir un pitch au début, puis un synopsis, ensuite une histoire qui obéit à des normes narratives et qui respecte les notions de temps et de lieu et mettre le tout dans une structure dotée d'un sens et d'une attractivité pour susciter l'intérêt d'un producteur et d'un réalisateur. Il s'agit ici de la formule la plus conventionnelle de la rédaction d'un scénario. Mais, il faut reconnaître que plusieurs autres méthodes sont possibles et certains scénaristes préfèrent commencer par une "bible" puis un séquencier ; d'autres sont pour la rédaction directe des séquences et se trouvent, après la rédaction de leur scénario, avec un découpage technique déjà fait.

⁶¹ Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris, Ed. De Fallois, 1955, p. 40.

Nous avons rappelé brièvement ces quelques canevas d'élaboration de scénario pour éclairer le point que l'adaptation n'est pas un découpage d'une œuvre littéraire mais c'est un processus d'écriture qui est régi par des normes et aspire au statut de création littéraire/ artistique. L'un des éléments qui a attiré notre attention dans cette opération est la composante imaginaire. Si le roman est fait, intégralement ou en partie, de fiction, la scénarisation doit partir d'une interprétation de cette fiction et la réécrire de façon à la recréer et non la reproduire car la reproduction semble difficile à aboutir. La scénarisation est de ce fait la compétence de traduire une fiction et d'assurer son transfert d'un genre à un autre en gardant ses composantes essentielles.

Si l'écrivain s'exprime en mots et véhicule verbalement ses images sans se soucier de leur devenir, le scénariste s'exprime également en mots mais avec un souci fondamental : les mots ne sont qu'une plateforme pour des images car l'essentiel pour lui n'est pas le scénario en soi, mais ce que ce dernier deviendrait par la suite avec l'intervention du réalisateur. A cela s'ajoute le statut de chacun des créateurs, sa compétence narrative et sa capacité de charger les mots de plusieurs connotations possibles. *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, est difficile à réduire en scénario et le film qui en a résulté montre l'écart entre la pensée de l'auteur et celle de Jean Jacques Annaud, le réalisateur.

La scénarisation est, en outre, l'occasion d'introduire les éléments cinématographiques dans le texte. Un scénariste qui cherche à livrer un produit filmable y met tous les ingrédients du film

comme la précision des décors, du temps, du lieu, de la musique ou du bruit, des dialogues ; certains y mettent également les angles de prise de vue. C'est un travail qui, dans sa diversité, se fixe pour objectif essentiel d'avoir une première vision du film sur le papier en partant de trois principes : comprendre, interpréter et réécrire.

8.4 Les rapports : roman/ scénario/ film

D'un point de vue sémiologique, le roman, le scénario et le film n'ont pas les mêmes formes d'expression et si les deux premiers ont recours à la langue avec son caractère arbitraire et sa capacité à être le lieu de toute charge possible, le film recourt à des images, moins arbitraires mais aussi ouvertes à toute connotation.

L'expression en images dispense, au moins en partie, le film de son caractère abstrait contrairement à la langue littéraire qui se caractérise par une symbolique et des insinuations parfois poussées. L'image rapproche la distance entre signifiant, signifié et référent et ceci montre que le transfert de l'écrit à l'iconique limite, en partie, la pluralité des interprétations et oriente la lecture puis le transfert.

Dans la littérature, l'écrivain est obligé de tout décrire pour rendre compte des lieux, du temps et des personnages, tandis que dans le cinéma, une représentation en un plan est capable d'informer sur un ensemble d'éléments et peut même préparer les plans suivants. C'est un paramètre qui est à prendre en considération lors de l'opération du passage de l'œuvre écrite à l'œuvre cinématographique.

De plus, ce passage peut être lu comme une certaine concrétisation de l'œuvre littéraire et le récepteur qui, en lisant, se

fait des images dans son propre imaginaire, se trouve devant des représentations iconiques suggérées par un scénariste et un réalisateur et elles peuvent coïncider ou non avec ses propres représentations. C'est ce qui fait naître les questions en rapport avec l'œuvre et sa lecture.

Des cinéastes, dont plusieurs marocains comme Daoud Aoulad Syad ou Selma Bergach, reconnaissent qu'il leur est difficile d'adapter des romans vu la complexité de leur langue et ils préfèrent l'écriture simple et transparente. Ceci renvoie à la question du niveau de langue et de la teneur de celle-ci chez certains écrivains. Cette remarque rappelle celle du point de vue et de la linéarité ou non de l'œuvre car si celle-ci représente une narration simple, sa scénarisation serait plus facile.

Une autre différence est capitale et relève de la réalisation de l'œuvre qui est l'affaire d'une équipe dont on ne peut négliger ou sous-estimer le rôle d'aucun de ses éléments. Ces derniers peuvent, parfois intervenir sur certains aspects voire orienter une vision. C'est le cas des chefs électriciens, des chefs machinistes et surtout du chef opérateur. Ce dernier est l'accompagnateur de l'œuvre et un des grands responsables du produit final.

Les structures du roman et du scénario d'un côté et du film de l'autre côté se rejoignent dans l'étalage des événements et la création des émotions. Mais l'œuvre littéraire a recours à un narrateur qui facilite le passage d'un événement à l'autre. Il a la légitimité d'assurer les liens même les plus épars. Ce n'est pas le cas pour le film car le narrateur cède la place aux personnages et aux événements

et son retour ne peut être fait que par une voix-off ou des écriteaux sur écran (comme au temps du muet), un procédé que beaucoup de critiques et de cinéphiles, comme Kamel Ben Ouanès, jugent incompatible avec le récit filmique dont la principale unité de narration est l'image.

D'où le besoin clair et déclaré que l'adaptation a besoin surtout d'une scénarisation avertie et d'une réalisation qui ne se contente pas de raconter le littéraire par les images mais qui se manifeste en tant qu'une vision d'un cinéaste créateur capable d'identifier et de gérer esthétiquement les grands moments de l'œuvre, de porter le latent de l'écrit au patent de l'image, de créer de nouvelles relations et de définir cinématographiquement les composantes du récit. Ainsi, la réponse à la question de Godard : " *à quoi sert le cinéma s'il vient après la littérature ?* " serait : la réinventer et lui ouvrir de nouveaux horizons. C'est le cinéaste " véritable écrivain de cinéma " selon le propos de François Truffaut. Donc « *il s'agit bien de penser le cinéma contre, avec et par opposition à la littérature* »⁶².

9. Du cinéma à la littérature, l'autre sens de l'adaptation

L'adaptation est généralement perçue de l'angle du transfert du littéraire vers le cinématographique ; or l'opération se fait dans l'autre sens à savoir du cinéma vers la littérature. Nous avons cité l'exemple du réalisateur Hamid Bennani qui a écrit un roman intitulé *Le chant des sirènes* et qui est une adaptation de son film *L'enfant cheikh*. Donc le rapport entre les deux formes d'expression pourrait

⁶² Jean Cleder, « *Ce que le cinéma fait de la littérature* », en ligne <http://www.fabula.org/lht/2/index.php?id=195>, Avril 2010.

exclure la notion de l'origine unique et si « jusqu'à ces dernières années, le livre précédait toujours le film. Depuis quelques temps, une révolution inverse se dessine. Des écrivains, qui ne sont pas parmi les pires, acceptent de tirer un roman d'un film – en fait, de faire l'adaptation dans l'autre sens que celui généralement pratiqué. C'est encore une tentative assez timide : elle mérite d'être signalée »⁶³.

Ces rapports sont vus s'illustrer par des études critiques et la recherche des croisements entre littérature et cinéma est orientée vers les affinités et ce qui pourrait développer les deux formes sans se borner, uniquement, à enquêter qui est au service de l'autre. Les approches critiques ont réussi à trouver le terrain d'intersection et « se sont synchronisées à l'heure sémiologique lorsque l'étude du récit a pris pour objet, simultanément, le récit littéraire et le récit cinématographique »⁶⁴.

Nonobstant ces faits, nous trouvons qu'il est légitime de s'interroger sur le fait si le film pourrait atteindre le degré de finesse et de perfection d'expression de l'œuvre littéraire et si celle-ci pourrait intéresser le large public qu'un film réussi. Ici, il s'agit de deux éléments fondamentaux pour les deux formes à savoir : la création et la réception. Mais sans négliger le fait que, dans le rapport entre les deux, nous ne cherchons pas à ce que le film se métamorphose en œuvre littéraire car ceci ferait perdre à la littérature

⁶³ Jeanne Marie Clerc, « *La littérature comparée devant les images modernes. Cinéma, photographies, télévision* », en ligne, dans : Pierre Brunel éd., *Précis de littérature comparée*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 1989, p. 263-298. DOI : 10.3917/puf.brune.1989.01.0263. URL : <https://www.cairn.info/---page-263.htm>, consulté le 11/03/2019.

⁶⁴ Jean Cleder, *Entre littérature et cinéma*, Paris Armand Colin, 1993, p. 11.

sa beauté relative au genre et ferait perdre, du même coup, au film son esthétique basée sur les images, les sons, le jeu, les décors, etc.

9.1 L'adaptation romancée/ le ciné-roman

Le grand dictionnaire Larousse définit le ciné-roman comme un « *récit tiré d'un film et illustré avec des photographies de celui-ci* »⁶⁵. C'est un produit, généralement de presse, qui se fixe parmi ses objectifs « *d'une part, inciter le public à voir le film ou à acheter l'hebdomadaire et, plus tard, le volume correspondant ; d'autre part, permettre au spectateur encore neuf devant ces images éphémères, de relire à loisir un film dont le défilement rapide ne lui avait pas permis de saisir parfois tous les détails signifiants* »⁶⁶.

Les formes d'adaptation du film vers le texte, se sont succédé, à travers l'histoire, depuis le muet et certaines ont réussi à avoir la place du grand texte littéraire comme *J'accuse* qui est un texte littéraire attribué à Zola et adapté à partir du film d'Abel Gance ou *L'Alibi* de R. Varinot d'après le film de P. Chenal. Deux exemples qui illustrent deux types d'adaptations : le muet et le parlant. Pour le premier, l'auteur est invité à imaginer les dialogues, à les inventer et est dispensé de toutes les influences que peut avoir sur lui la bande son comme la musique et les bruits. Ceci n'a pas empêché d'accorder une grande importance au récit au détriment des dialogues comme c'est le cas de C. Audry lorsqu'il a adapté *La bataille du rail* de R. Clément.

⁶⁵ Larousse, *op.cit*, p. 311.

⁶⁶ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/a-loisir>, consulté le 11/02/2019.

Pour le parlant, d'autres paramètres entrent en jeu et les interprétations deviennent déterminantes quand il s'agit des éléments en dehors du récit et des dialogues. Cette posture s'enrichit encore si l'adaptateur a accès au scénario et « *tout se passe comme si l'adaptateur du film mettait son point d'honneur à s'éloigner au maximum de sa source cinématographique en réintroduisant dans le texte du scénario, une distance narrative inconnue du récit en images. La spécificité romanesque semble donc se concentrer dans cette élaboration d'une personne autonome, le narrateur, et de son discours propre, qui sert de médiateur absolu à l'histoire empruntée au film* »⁶⁷.

Les adaptations romancées sont donc une forme de réécriture qui cherche à privilégier, au maximum, la création et de s'éloigner de la reproduction. Elle essaie de mettre de côté la stricte signification des images pour transcrire leurs messages les plus latents et se livrer aux interprétations qui donnent une nouvelle vie et allure à l'œuvre.

9.2 Le roman ciné-optique et les scénarii publiés

Depuis 1925, cette pratique a été mise en avant par la collection "Cinaris" qui dépendait des éditions Gallimard. C'était « *une collection aimable et commode de sujets spécialement composés pour l'écran et conçus dans une forme qui s'apparente au langage cinématographique* »⁶⁸. Cette adaptation se caractérise notamment par sa négligence de deux composantes filmiques à

⁶⁷ Jeanne Marie Clerc, « *Littérature et cinéma* », in *Cinéma-Action*, Metz, 1985, pp. 96-97.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 170.

savoir le mouvement et le rythme. Elle cherche à trouver des équivalents littéraires aux images sans pour autant se soucier de la synchronisation. Par conséquent, la structure du film donnée par le réalisateur est reléguée au second plan et le lecteur du ciné-optique est invité à imaginer son propre film ou sa propre réalisation des faits.

Une autre forme du rapport entre la littérature et le cinéma, est née. Il s'agit de la publication des scénarii. Ces derniers, comme nous l'avons signalé auparavant, sont la charnière essentielle entre le texte littéraire et le film. La publication des scénarii qui sont considérés par des critiques comme des textes sans aucune valeur littéraire puisqu'ils constituent uniquement une feuille de route pour le cinéaste ; tandis que les chercheurs dans le domaine voient qu'ils sont une nouvelle réécriture/ création du texte littéraire mais dans le respect de certaines normes qui n'ont pas de lien avec l'écriture littéraire. *« La plupart de ces scripts, dus aux surréalistes, ne s'appuyaient pas sur des images préexistantes mais rêvées sur le modèle des images mentales, leur publication ne semblait guère susciter chez leurs auteurs de réflexion élaborée sur les conditions d'écriture, et, partant, de lisibilité de pareils textes »*⁶⁹.

Des scénarii qui ont cherché à avoir une forme hybride qui allie la dimension littéraire et le texte support du film se sont trouvés devant la difficulté d'être tournés car en se préoccupant du côté littéraire, ils ont rendu leurs textes loin de ce qu'un réalisateur cherche pour transformer en images comme c'est le cas, par exemple,

⁶⁹*Ibid.* p. 104.

de *Donogoo Tonka* de Jules Romains (1920) ou d'*Une cérémonie royale* de Jean Thibaudeau (1960).

Néanmoins, cette pratique de publication des scénarii reste avec un intérêt considérable pour certains professionnels qui peuvent s'initier à cet exercice à travers les textes publiés. Mais, ceci n'était pas d'usage dans toutes les sociétés. Au Maroc, par exemple, le scénario est resté, depuis toujours, ce document secret que seul l'équipe du film a droit de consulter et nous ne disposons, dans notre pays, d'aucun scénario publié.

Conclusion

L'adaptation est une opération de passage d'un genre à un autre, elle s'appuie sur des principes et des mécanismes, elle ouvre des horizons à des œuvres. C'est une action qui vise à enrichir, à redynamiser, à ouvrir des perspectives et des connexions entre les genres. La littérature a toujours inspiré le cinéma et les succès de la première ont fait profiter au deuxième dans un esprit de complicité déclarée ou non car le but était, souvent, de créer des œuvres et de répondre aux attentes d'un public. C'est également l'occasion de découvrir des registres, des formes d'expression, des cultures et en guise d'exemple « *pour réaliser son film, Amelio a dû s'immerger dans une culture qui n'était pas la sienne et a même tourné le film en français* »⁷⁰. L'adaptation fait profiter à tous, au créateur, à l'œuvre et au public.

Depuis les années trente, on a commencé à parler de cinéma littéraire et certains le confondait avec cinéma "verbal" comme celui

⁷⁰ Mohamed Bensalah, *op. cit.*, p. 60.

de Pagnol ; or la composante littéraire dans un film peut être vue d'un autre angle comme étant un élément qui enrichit ou qui complique la réflexion véhiculée par le film pour lui donner une autre dimension voire le pousser à poser des interrogations fortes qui transgressent la dimension de divertissement collée, souvent à tort, au cinéma et lui assigner la place qui lui convient : celle d'un art à part entière, capable de jouer tous les rôles. Et « *ce que l'on a souvent appelé la dimension littéraire du film, ainsi que toutes les formes de jeu (au sens mécanique du terme) qui s'y développent entre les différentes composantes de la mise en scène, œuvrent en fait à désolidariser les éléments préfabriqués et préassemblés du langage verbal, de l'écriture et de la représentation cinématographique pour donner à voir et à entendre les choses autrement* »⁷¹.

Historiquement, l'Occident était le premier à recourir à cette pratique et le nombre de films réalisés à partir d'œuvres littéraires en témoigne. Si les Etats Unis D'Amérique ont connu le phénomène sous une forme professionnellement plus réglementée, des pays européens ont connu l'émergence de plusieurs œuvres qui ont marqué l'histoire du cinéma mondial. Dans les pays arabes, les adaptations ont tardé à voir le jour et ceci était en parallèle avec l'apparition et le développement des récits romanesques. Dans les pays du Proche et Moyen Orient nous avons retenu surtout deux grandes expériences à savoir celle de l'Egypte et de la Syrie. La première comme pionnière de l'industrie cinématographique dans le monde arabe et la deuxième comme fief incontestable du cinéma

⁷¹ Jean Cleder, *op. cit.*, p. 95.

d'auteur durant des décennies. Au Maghreb, en général, et au Maroc, en particulier, les adaptations sont rares et ce n'est qu'à partir des années 90 qu'on a pu avoir un certain intérêt porté par les cinéastes à la littérature.

Les adaptations passent inéluctablement par le processus de scénarisation et c'est pourquoi nous avons réservé une partie de notre travail à cette charnière souvent négligée par les critiques et les académiciens. Nous avons voulu rappeler que, devant les techniques et règles, du scénario, se trouve une volonté de créer qui doit obéir à des contraintes parfois extra-artistiques sans tomber dans la médiocrité ou le travail de commande qui vide l'œuvre de son âme et de son caractère esthétique.

Ce volet de la thématique nous a conduit à aborder celui des cinéastes écrivains et comment pourrait se faire le passage pour eux de leur œuvre écrite à leur film. Nous avons insisté sur le cas de Marcel Pagnol car il constitue un exemple à étudier dans l'histoire du cinéma et comment il a pu donner une autre vie à ses œuvres littéraires.

Parler des adaptations ne veut pas dire que l'opération se fait dans un seul sens : du littéraire au cinématographique, mais l'inverse est vrai et des films ont donné naissance à des œuvres écrites et ceci depuis les années 20. L'inspiration d'un film peut donner lieu au texte et nous avons donné des exemples qui sont sous différentes formes et différents supports et qui prouvent que les images sont capables de faire naître des mots, des textes, de la littérature.

L'adaptation permet de rapprocher des images qui existent dans deux genres différents. Elle ne consiste pas à redire autrement ce qui a été dit mais à le recréer d'une façon esthétiquement différente. Le rapport entre les deux n'obtient pas ses valeurs de beauté par référence à la fidélité ou non mais par le génie créateur qui est le savoir-faire artistique. Et la dimension critique doit se concentrer sur ce point de création et de créativité car on ne peut nullement attendre d'un artiste de faire autrement l'œuvre d'un confrère.

Deuxième partie

***Les voisins d'Abou Moussa*, histoire et création artistique**

Etude du passage du roman au film

Introduction

Les voisines d'Abou Moussa est à l'origine, un roman écrit par Ahmed Tawfiq et publié en 2000. Il traite d'une période de l'histoire du Maroc sous le règne des Mérinides, au 14^{ème} siècle. Son auteur, homme politique et romancier ayant publié, entre autres, les romans *Le temps des soufis* (1995) et *L'arbre et la lune* (2002) ; il a cherché à y mêler récit historique et faits relatifs au soufisme tout en invitant à réfléchir sur des sujets qui continuent à préoccuper plusieurs marocains. Une écriture qui a accordé une grande importance à la langue et aux détails, l'auteur a cherché à présenter un Maroc différent et ouvert tout en abordant plusieurs thématiques.

En racontant l'histoire de la jeune Chama, Ahmed Tawfiq a traité le sujet de la situation de la femme dans la société et, par le sort de la jeune servante, il a présenté un portrait des rapports de force entre l'autorité, la religion et l'argent. Ce roman revêt aussi bien les aspects d'un conte oriental que ceux d'une satire qui remet en question les relations sociales et les influences des domaines entre eux pour créer une intrigue.

Le film éponyme, réalisé par Mohamed Abderrahman Tazi, en 2002 a été l'un des films les plus remarquables de la production cinématographique de cette année. Son réalisateur, un pionnier du cinéma marocain, est reconnu pour avoir essayé plusieurs styles et a réussi à laisser son empreinte dans le paysage cinématographique de son pays. Il appartient à la catégorie des réalisateurs dont le parcours a su restituer, dans leurs films, un contexte social et qui ont conservé leur autonomie d'artiste.

Tazi est également scénariste et mis à part ses films, il a collaboré à l'écriture de scénarii et a une large expérience dans le domaine. *Les voisines d'Abou Moussa* est sa première adaptation et le choix de ce roman est loin d'être arbitraire pour ce réalisateur chevronné. Le résultat est un film qui a soulevé un grand débat et a été reçu avec ferveur de la part des critiques et du public surtout lors de la septième édition du festival national du film tenue à Oujda en 2003.

Dans cette partie, nous allons essayer d'analyser les trois formes de cette œuvre à savoir le roman, le scénario et le film. Nous chercherons à relever les similitudes et les différences et de savoir les raisons pour lesquelles on garde certains éléments ou on évince d'autres surtout qu'il s'agit d'une œuvre dans laquelle l'historique est fort présent. Nous nous arrêterons sur le scénario puisque le réalisateur nous a procuré la version finale qu'il a adopté avant le tournage et ceci va nous permettre d'identifier quelques principes de l'écriture scénaristique chez M. A. Tazi à partir d'une œuvre littéraire.

Il est à signaler que le roman, *Les voisines d'Abou Moussa*, a été traduit dans plusieurs langues dont le français. Des traductions que nous considérons comme des formes d'adaptation. Pour notre travail, nous avons opté pour la version originale écrite en arabe et celle traduite en français parce que la première est la version sur laquelle a travaillé le scénariste/ réalisateur et puisque, après la lecture de la traduction française, nous avons pu relever que plusieurs éléments dans l'œuvre originale se trouvent portés avec quelques

nuances dans la langue d'accueil. Cette démarche permet également de suivre le parcours de l'œuvre et des contraintes du passage d'un roman écrit en arabe à un scénario rédigé en français puis des dialogues en arabe, une pratique à laquelle recourt un bon nombre de réalisateurs marocains surtout ceux qui ont fait leurs études à l'étranger. Néanmoins, nous allons citer des extraits de la version française pour élucider certains de nos propos.

1. Le récit d'Ahmed Tawfiq : pudeur et soufisme

Le premier chapitre du roman, qui peut être considéré comme une scène d'exposition nous informe tant sur les personnages, les rapports qui les lient, le contexte historique, les lieux et annonce quelques péripéties qui créent déjà un suspens. Le long du roman confirme plusieurs hypothèses que le lecteur pourrait avancer sur le déroulement des événements.

Dès la première phrase du récit nous recélon la présence du soufisme et le narrateur situe ses événements un vendredi au moment même de la prière de ce jour sacré chez les musulmans « *Lorsque, monté sur un pur-sang noir, le messenger arriva à Salé, les étendards de la prière du vendredi claquaient à la pointe des minarets* »⁷². Le choix du temps est significatif dans ce paragraphe ouvrant l'histoire. L'arrivée d'un messenger après une prière du vendredi est considérée comme un signe prometteur dans l'imaginaire de plusieurs communautés musulmanes. Cette importance est accentuée par une description très symbolique : *les étendards de la prière du vendredi*

⁷² Ahmed Tawfiq, *Les voisines d'Abou Moussa*, (traduction de Philippe Vigneux), Paris, M. de Maule, 2007, p.5.

claquaient. Ensuite, et dans le même paragraphe, on fait allusion au premier personnage pouvant avoir une grande importance dans le récit : il s'agit d'Ibn Al-Hafid, le juge de la ville. Le nom et la fonction donnent des renseignements importants et situent le texte dans une période et un espace précis. En effet, ce type de nom est donné, à l'époque, aux personnes d'une certaine appartenance sociale et d'un statut spécifique ; sa fonction, contrairement à certaines sociétés laïques, est liée aux codes religieux d'où elle tient sa force et sa notoriété.

Ibn Al-Hafid, devait préparer la réception chez lui d'un homme de marque : le juge suprême Abu Salim Al-jurai. Ce dernier a recommandé des préparatifs dont le fait de demander aux hommes de lettres de se joindre à lui chez le juge de Salé. Cette réception qui figure au premier chapitre est le lieu de relever certains indices concernant les relations entre les personnages et certaines normes qui les régissent.

Ces éléments sont d'une extrême importance pour brosser un portrait de la société marocaine au 14^{ème} siècle. Certes, nous n'allons pas chercher l'exactitude historique, mais il paraît facile de relever des indices qui renvoient à certaines manifestations de la vie dans une société et une époque régie surtout par des références religieuses.

La disposition des espaces est également révélatrice d'un certain type de relations qui existent dans cette communauté. Citer que le juge Ibn Al-Hafid est entré dans la maisonnette réservée aux femmes est un indice pour montrer qu'une certaine ségrégation existe car il s'agit d'une maisonnette écartée de l'entrée principale. C'est

un type d'architecture très connu et adopté par les classes aisées et les notables marocains depuis des siècles et qui continue à exister de nos jours dans certaines villes. C'est une distribution qui veut être le reflet d'une certaine pudeur car, dans les coutumes marocaines voire arabo-musulmane, mettre la femme à l'abri de tout regard étranger est une forme de pudeur et de conservation des siens.

1.1 La pudeur

La pudeur continue à se faire remarquer dans le premier chapitre pour donner naissance à des comportements et régir des relations le long du roman. C'est ce que le narrateur décrit lorsque le juge suprême « *eut lui-même enfoncé gentiment les portes de la pudeur en citant deux vers du licencieux Ibn al-Hajjâj, Ibn al-Hafid commanda à un taleb de Salé, expert dans ce registre, de rompre la gêne par quelques traits épicés, sans nuire à la dignité du cadi du sultan ni lui ravir le bénéfice de la parole qui lui revenait de plein droit* »⁷³.

Nous remarquons que c'est une pudeur superficielle dictée par une hiérarchie et une relation de rôles au moment où chacun a envie de la briser sans oser le faire. Il s'agit d'une forme éclatante d'hypocrisie. Nous relevons, un peu plus tard, dans le récit que ce comportement, une fois dépassé, donne lieu au recours à la religion pour rendre la transgression tolérable. C'est ce qui arrive lorsque le juge suprême cède au charme de la servante et demande aussitôt sa main suivant les normes de la religion.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

L'apparition de Chama, la servante protégée du juge Ibn Al-Hafid, dans le salon occupé par les hommes pose la question de l'ordre fondé sur le sexe dans la famille du juge initialement conservatrice. Ce comportement, jugé malsain sent le complot et met en évidence certains rapports et déclenche un évènement qui aura des suites dans le récit.

La pudeur, dans le roman, est également exprimée par le verbal et le narrateur a su bien choisir des expressions pour quelques situations telle que celle où le regard du juge Al Jurai tombe sur Chama : « *alors que, les yeux tournés vers le ciel, il offrait ses mains à l'eau* »⁷⁴. Ici, il convient d'attirer l'attention sur la première remarque concernant la traduction car, dans le texte d'origine, "*le juge lève ses yeux vers le bleu du ciel*" et ceci désigne métaphoriquement la beauté de Chama car les hommes se tenaient dans un lieu fermé : salon. Ici, Chama représente l'ouverture, la beauté et la clarté.

Par ailleurs, il convient de rappeler que la question de la pudeur est soulevée, dans les sociétés orientales surtout quand il s'agit de l'autre sexe. Dans le roman de Tawfiq, la présence de la femme impose des comportements relatifs à ce sentiment et nous relevons que cette pudeur diffère suivant les groupements et leur nature. En effet, au moment où la rencontre est entre des personnes du même sexe, les barrières sont moins fortes que lorsqu'il y a mixité.

Le changement de contexte, dans *Les voisins d'Abou Moussa*, implique un changement d'attitude et de comportement vis-à-vis de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

cette notion. La suite des évènements le prouve et dans la deuxième partie du roman, on en parle presque plus car Chama, qui vivait dans une résidence de juge, est amené par la force de son destin à trouver refuge dans une chambre au sein d'un *funduq* (habitation collective de fortune) où vivaient et exerçaient des prostituées.

1.2 Le soufisme

Dans les traditions maghrébines, beaucoup de comportements ont été considérés comme une manifestation d'une forme de soufisme sachant « *que le Soufisme constitue un ensemble d'actes comportementaux (traditions) appréhendés comme des faits signifiés dont la compréhension relève de la compétence et de la performance logico-sémantiques d'un sujet potentiel qui veille à la variété (polysémie) de l'interprétation, c'est-à-dire de sa capacité à décrypter les faits symbolisés par un acte reçu et qui dépendent directement de sa culture et de son appartenance ethnologique, sociologique et historique* »⁷⁵.

Le soufi dans ce type de roman est un oracle, un conseiller, un sauveur. Il jouit généralement d'une place privilégiée dans la communauté et mène une vie simple cherchant toujours à s'éloigner des plaisirs de la vie et de s'approcher de Dieu. La pensée soufie, au Maghreb, est assimilée également à celle de Mejdoub ou Bouhali et, dans les deux cas, se réfère à une personne qui comprend mieux les signaux de la providence et voue sa vie au service de Dieu et des êtres.

⁷⁵ Mokhtar Atallah, *Le Soufisme maghrébin entre l'authenticité et la perversion des rites*, Revue *Annales du patrimoine*, N° 03, 2005, p. 17.

Le roman d'Ahmed Tawfiq présente des scènes de soufisme et conte des événements qui donnent une idée sur ce type de vie et ses caractéristiques. Ayant choisi de contextualiser son récit dans une société orientale du XIV^{ème} siècle et compte tenu des péripéties qu'il a cherché à mettre en scène, il paraît normal de combler ce paysage par des références soufies. Les rapports entre certaines personnes y font appel et le personnage qui le représente dans le récit est Abou Moussa. Ce dernier ne fait son apparition dans le récit qu'au chapitre neuf (page 65), dans un paragraphe qui commence par faire allusion au coran et à l'histoire du prophète Noé. Dans ce passage, Abou Moussa est décrit comme étant de grande qualité, d'une chasteté exemplaire.

L'histoire de cet homme est liée aux miracles et « *certain pèlerins ont confirmé qu'ils ont vu l'un des habitants du funduq de l'huile, Abou Moussa, en train d'accomplir le tawaf à la Mecque* »⁷⁶ alors que l'homme n'a pas quitté la ville de Salé. Ce personnage est considéré comme un saint et l'ensemble des qualités que lui donne Chama au chapitre 15 (page 94), prouve ce constat, « *l'affaire d'Abou Moussa fait revenir à Chama toutes les histoires des vertueux mejdoub et des saints* »⁷⁷ [Notre traduction].

Le long du récit, Abou Moussa se présente comme le personnage ascète qui ne se préoccupe que de prières et de chercher à pouvoir aider les nécessiteux en toute humilité. Il est dans ce sens, l'adjuvant de Chama et il va assurer, dans l'histoire, le rôle du

⁷⁶ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

sauveur jouissant de compétences extraordinaires et capable de rendre justice.

L'influence de ce personnage aussi bien sur son entourage que sur le déroulement des événements se fait sentir avec beaucoup de douceur et il l'exerce souvent de façon illicite. Il est de ceux qui participent au sort des autres sans se manifester. C'est une qualité des soufis qui est en quelque sorte une manifestation de la Providence et de la puissance que met Dieu dans certaines de ses créatures. Abou Moussa, sans se faire remarquer, même lors de ses entrées et sorties dans sa chambre, réussit à soulager les peines de plusieurs et à faire entendre la voix de la justice et de la raison même en face du pouvoir régnant dans la ville.

2. Les personnages et les décors pour ancrer l'évènement historique

Les événements du récit, *Les voisins d'Abou Moussa*, ont la structure de la narration historique. Comme tout récit, il convient de faire appel à des ingrédients narratifs et descriptifs pour situer l'histoire et lui assurer une harmonie loin de toute contradiction ou anachronisme. Cette démarche sert à aborder l'élément historique dans un roman sans pour autant chercher l'exactitude historique ni tomber dans la situation de la vérification de celui-ci par le récepteur puisqu'elle est revue par la fiction.

Ahmed Tawfiq a cherché à nous présenter des images du Maroc du XIV^{ème} siècle avec la vision du romancier. Il a omis de citer les détails qui caractérisent les lieux et les personnes, pour échapper à la confrontation du fait romanesque au fait historique. Il

fait partie de ceux qui évitent d'introduire « *l'histoire, dès les premières pages, avec ostentation et fracas, ils la dissimulent au contraire, la glissent à l'ombre et comme à couvert de leurs aventures tragiques ou plaisantes, nous ôtant ainsi et fort habilement, la tentation et même le droit d'être exigeants et sévères pour des figures reléguées au second plan* »⁷⁸.

Cette démarche reste, certes, à vérifier, mais les noms des lieux, des personnages, des costumes, des décors sont révélateurs et incitent à avancer l'hypothèse que le roman conte une partie de l'histoire du Maroc sans chercher à être répertorié comme roman historique, ni subir les lectures et interprétations propres à ce genre.

2.1 Les personnages dans le roman, des noms et des références

Dans *Les voisines d'Abou Moussa*, Ahmed Tawfiq a choisi pour ses personnages des noms traditionnels qui renvoient à certaines personnalités de l'histoire du Maroc et qui riment parfaitement avec les événements que l'auteur a cherché à situer dans ce pays sous le règne des Mérinides. En effet, le nom d'Ibn Al Hafid donné au juge de Salé renvoie à un des juges célèbres de la région du Gharb, il s'appelait Abou Mohamed Abdallah Ibn Al Hafid et avait le privilège de la troisième place après le calife Annasser. Un autre juge portait ce nom, il s'agit d'Ahmed Ibn Al Hafid Slaoui, juge de Salé et il était connu par sa bonté et sa générosité.

⁷⁸ Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*, HC, Paris, 1912, p. 4.

Quant au juge suprême, il est appelé Al Juraii, nous trouvons ce nom dans les manuels d'histoire comme étant un juge de Fès ayant travaillé sur le courant malikite. C'était Moussa Al Jurai Al Ghanjoui El Fassi, homme de foi qui a consacré une grande partie de sa vie à la recherche dans le domaine de la religion et était un exemple de probité et de loyalisme.

Le nom du gouverneur Jarmun, autre personnage influent dans le roman, figure dans quelques manuels d'histoire comme le nom d'une famille de notables issue du sud du Maroc, mais nous n'avons pas pu établir de rapports avec les données historiques et ce nom donné au personnage dans le roman.

Abou Moussa, personnage principal, porte un nom difficile à vérifier mais il convient de signaler que cette période de l'histoire du Maroc était connue par l'avènement du soufisme et que, dans plusieurs villes du pays, des hommes étaient considérés comme des saints et incarnaient un esprit soufi. Ils seraient capables de réaliser des miracles et étaient, surtout, des hommes de bonne foi. Ils sont cités comme les défenseurs des grandes valeurs humaines. Cependant, un texte fait référence à ce personnage. « *Abou Moussa Doukkali est parmi les grands saints, il habitait funduq de l'huile à Salé, il était ascète, solitaire et évitait les gens* »⁷⁹ [Notre traduction].

Les autres personnages notamment Chama, son nouvel époux Ali, Julia et son père, Pedro, le commerçant, Touda et le reste des habitants du *funduq* sont peints comme représentatifs de la société marocaine de l'époque. Les personnages qui résident dans ce lieu,

⁷⁹ Tadili Ibn Zayat, *Le clair dans le soufisme*, Casablanca, Al Maarif, 1997, p. 205.

comparable au navire de Noé, dans lequel le prophète a emmené tous les bénis de Dieu pour qu'ils soient sauvés de la noyade et d'une mort certaine. Ces personnages entretiennent des rapports avec d'autres qui interviennent pour orienter le récit.

Le personnage qui porte deux noms dans le roman est Chama/Ouarqae. Cette double appellation constitue, à travers tout le roman, l'identification de la situation sociale du personnage principal. Elle est appelée Chama dans tous les passages où elle assure le rôle de fille du peuple ou de servante. Quand elle est hissée au rang de dame de la haute société, épouse du juge suprême, elle porte le nom de Ouarqae. Cette situation rappelle l'un des aspects de la culture orientale qui consiste, dans certaines situations, à effacer les traces d'une identité sociale pour la remplacer par une autre.

3. Les espaces, fidélité au temps et au récit

Soucieux de rendre son récit crédible tout en gardant cette double identité du texte qui vacille entre l'historique et le romanesque, Ahmed Tawfiq a porté un intérêt considérable aux espaces et aux costumes. Si l'auteur a cherché, par l'invention de personnages et d'événements de pure fiction pour esquiver la véracité du récit historique, il a, tout de même, cadré ses événements dans des espaces qui leur sied et a donné une importance particulière aux costumes en faisant porter aux hommes des djellabas, des serouals et aux femmes des draps blancs de l'époque.

3.1 L'espace

Moins contraignant que le temps, l'espace, dans le récit, peut revêtir un aspect secondaire « *je peux fort bien raconter une histoire*

sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif »⁸⁰.

Cependant, dans *Les voisines d'Abou Moussa*, l'espace s'avère d'une grande importance à cause de sa symbolique. En effet, il est rattaché aux événements et l'auteur aborde les espaces comme une composante essentielle du récit, qui le complète. De plus, nous remarquons que, dans ce roman, l'espace revêt à plusieurs reprises, la fonction balzacienne, (comme c'est le cas de la description de la pension Vauquer dans *Le père Goriot*), et rend service au récit car plusieurs descriptions qui renvoient à des personnes, des mentalités, des modes de vie et peuvent même annoncer des événements.

3.1.1 Les intérieurs

Les intérieurs, dans le roman, peuvent être répartis en deux grandes catégories : l'intérieur de la ville et les intérieurs des habitations. On parle du premier dès le début du récit et à l'arrivée du messenger, « *après s'être assurées de son identité, les sentinelles de la Porte de la Mer le laissèrent entrer et une jeune recrue de la garde courut devant lui pour le conduire à la demeure d'Ibn al-Hafid, le juge suprême de la ville* »⁸¹. Les villes, à cette époque, étaient dotées de portes et l'accès était sous contrôle.

Les habitations se divisent en deux grandes catégories et reflètent des niveaux de vie et des appartenances sociales auxquelles sont liés des statuts. D'une part, nous avons les riads ou habitations

⁸⁰ Gerard Genette, *Figures III*, collection poétique, Paris, Seuil, 1977, p. 228.

⁸¹ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 7.

luxueuses, c'est le cas du logement des deux juges Ibn Al Hafid et Al Jurai. La demeure du premier est décrite avec plus de précision. Elle est composée de plusieurs compartiments dont les appartements conjugaux, le petit cabinet, le grand salon. Une répartition qui montre une certaine mentalité et une distribution des rôles. Dans le riad, un pavillon est réservé aux femmes et n'est accessible que pour les membres proches de la famille ; par contre, le reste de la demeure est accessible par une autre porte. Cependant, des intérieurs censés être voluptueux sont présentés autrement, c'est le cas de de la demeure de Ouarqae/ Chama à Fes qui « *était plus étroite que la plus petite des maisonnettes d'Ibn Al Hafid* »⁸² [Notre traduction].

D'une autre part, nous avons *funduq* de l'huile. Une habitation collective de fortune. Elle se compose de chambres louées séparément. Cette structure impose un certain type de voisinage et transforme l'habitation en lieu de rencontre de mentalités et de styles de vie dont le lien commun entre elles est la condition sociale défavorable. Le *funduq*, par ses habitants, dont certains personnages principaux, favorise la naissance et le développement de plusieurs évènements, il donne également naissance à des rebondissements dans le récit. C'est un lieu clé dans l'histoire.

3.1.2 Les extérieurs

Salé, dans le roman, n'a pas été décrite en détail et le narrateur s'est contenté de citer le passage entre l'oued Bouregreg et la maison du juge Ibn Al-Hafid « *une fois rassemblé, le cortège s'avança en*

⁸² *Ibid.*, p. 20.

direction de la ville au milieu de la foule des félicitants »⁸³ [Notre traduction]. Une autre description des extérieurs est faite, cette fois avec plus de précision, il s'agit des localités de passage du convoi d'Al Jurai depuis qu'il a quitté Salé. Il est passé par Tifelfelt que nous pourrions prendre pour Tifelt puis Oued Beht, Agourai.

Les autres extérieurs comme le marché du *funduq*, la plage ou les ruelles de la médina sont cités, dans le roman, sans leur assigner de rôle ou de référence symbolique bien déterminée. Néanmoins, ils renforcent l'idée de l'ancrage de l'histoire dans un contexte bien déterminé. Le narrateur a pris le souci de chercher les caractéristiques de ces lieux et de les adapter aux événements tout en leur laissant les traits du temps de l'histoire à savoir le XIV^{ème} siècle.

Le luxe des intérieurs est, dans certains passages (chapitre 1), remplacé par celui des promenades externes qu'effectuent des personnages surtout les femmes de la haute société avec leurs accompagnatrices. Des paysages qui équivalent à la grandeur des riads. « *Le dimanche est le jour de sortie d'Oum Al Hor se promener dans les jardins du palais ou dans les fermes du sultan (...) et c'est l'occasion de cueillir des fruits de la saison ou des fleurs pour en fabriquer des parfums* »⁸⁴.

La mer est également citée et décrite dans le roman. Une étendue qui va bouleverser le cours des événements et la vie de Ouarqae. Ce choix est très significatif car, pour un grand homme il faut une grande cause de défaite ou de mort. Au chapitre 4, le narrateur évoque un voyage difficile que de nombreux personnages

⁸³ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

avaient à entreprendre et la description de la mer s'est axée sur sa force destructrice.

Dans *Les voisines d'Abou Moussa*, beaucoup d'extérieurs sont cités avec exactitude car le récit se passe dans plusieurs espaces et les personnages ne connaissent pas de sédentarité ni physique ni émotionnelle et à plusieurs reprises, le lecteur commence à croire qu'il s'agit d'un récit de voyage. Par ailleurs, il convient de signaler que la majorité des lieux cités sont identifiables dans la réalité, d'où l'hypothèse de l'existence de la composante historique dans le récit.

4. Statuts et distribution des rôles dans le roman

Ahmed Tawfiq met en scène dans, *Les voisines d'Abou Moussa*, un bon nombre de personnages auxquels il affecte à chacun un rôle permettant d'assurer à la fois la cohésion et la progression du récit. Des paramètres sont pris en compte pour la distribution des rôles dont le sexe, l'appartenance sociale, le rôle dans la société et dans le récit, l'influence.

Dans le roman, l'auteur présente une mosaïque sociale, ce qui pourrait paraître normal puisqu'il parle d'une communauté mais ce qui est impressionnant chez Tawfiq c'est sa capacité à faire interagir toutes les catégories et toutes les classes pour permettre l'évolution du récit. D'autant plus, la notion même de conflit social n'est pas apparente dans sa version traditionnelle parce que le conflit essentiel dans le récit revêt plusieurs formes et fait appel à plusieurs intervenants.

Les fonctions dans le récit sont distribuées suivant des normes très habituelles et on trouve les notables, les dirigeants, les

commerçants ... et la plèbe sauf qu'il existe un rôle particulier défini par des critères spécifiques c'est celui d'Abou Moussa. De plus, l'importance, fondée sur le sexe, est remarquable dans le roman et il convient de l'aborder.

4.1 La femme dans *Les voisines d'Abou Moussa*

Sachant que les évènements du récit se passent dans une société arabo-musulmane du XIV^{ème} siècle, le rôle de la femme est à concevoir dans des limites bien précises car, dans ce type de société, elle est subordonnée et, quel que soit son statut ou son savoir, elle demeure au second plan par rapport à l'homme.

Dans la première partie du roman, la femme subit les fantaisies de l'homme en toute passivité, c'est le cas de Chama qui se trouve mariée au juge suprême sans même lui demander son avis ou le cas de l'épouse du juge Ibn AL Hafid dont le rôle comme femme de notable se limite à assurer le confort de son homme. Puis, nous remarquons qu'au moment où la femme aspire à une certaine liberté, c'est l'homme qui devrait l'y initier et ceci est perceptible même à travers le titre du roman qui présente l'homme comme être singulier et défini : Abou Moussa, accompagné de femmes indéfinies et au pluriel : les voisines.

Cette situation reflète, en grande partie, l'image de la femme marocaine et de son corps dans la littérature et dans le cinéma. Cependant, il est à noter que certains auteurs l'ont présentée comme héroïne et initiatrice d'actions et de décisions comme c'est le cas de Zineb Nefzaouia, qui a été présentée par Farida Bourquia comme une femme militante et grande figure de l'histoire du Maroc. Ceci a

permis de revoir la place de la femme dans la société et de s'interroger sur la vérité de ce qu'elle est, et l'image qu'on fait d'elle et qu'on présente.

L'un des personnages principaux dans *Les voisines d'Abou Moussa* est femme : Chama/ Ouarqae. Elle est introduite dans le cours des événements par erreur ou calomnie et « *Surpris par l'irruption de la blonde Chama au cœur de l'assemblée, Ibn al-Hafid fut bien en peine de l'en chasser, maintenant qu'elle occupait le centre du salon et devenait instantanément la cible des regards* »⁸⁵. Cette première apparition de la jeune femme est l'occasion d'insister sur sa beauté physique et signaler également que son rôle n'est autre que de servir. Ce personnage va continuer pendant une bonne partie du récit à subir les décisions des autres et à se résigner.

Cependant, et par des tournures stylistiques et narratives, le lecteur sent que la narration prépare ce personnage à un grand rôle ou à une grande déception « *Ouarqae, au lieu d'être heureuse, éprouvait une grande peur. Rien ne la rassure sur son destin et la vitesse de mutation de sa situation de servante à épouse du conseiller du sultan l'inquiète* »⁸⁶ [Notre traduction]. C'est un personnage qui a goûté aux délices et aux déboires de la vie et que le narrateur a su accompagner sur un ton de suspens.

L'entourage de Chama, que ce soit dans le riad d'Ibn Al Hafid ou chez Al Jurai ou au *funduq* de l'huile, était composé de complaisantes, d'envieuses et de vraies compagnes. Chaque étape de vie de la jeune femme est une découverte d'un style de vie et de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

comportements de femmes entre elles ou avec des hommes suivant les normes de la classe sociale.

Cependant, nous remarquons, dans le récit, qu'une bonne partie est réservée aux habitantes du *funduq*. En effet, les chapitres numérotés de 25 à 30 sont réservés chacun à une des habitantes. Elles sont présentées avec minutie et le narrateur conte les raisons pour lesquelles chacune d'elles se trouvait dans cette situation de prostitution. Biya, Ijja, Mellala, Kabira, Raqouch et Mamas ont chacune une histoire, un récit secondaire, enchâssé dans le récit principal. Ces femmes viennent de milieux et de causes différentes et se sont trouvées réunies par le même sort, celui qui fait que « *les gens insistent à lier tout ce qui est beau à un péché* »⁸⁷ [Notre traduction].

Si Biya a passé son enfance comme bonne dans une maison de notable à Zenata, et Ijja, vendue dans un marché en montagne, Mellala est cependant fille de *fqih* et enseignant du saint coran. C'est un paradoxe des origines par lequel l'auteur a cherché à montrer un certain déterminisme et que les sorts peuvent coïncider quelques soient les origines et les parcours de vie.

La femme jouit d'une importance particulière dans le récit, elle contribue largement à le mener. Sa présence est soit influente, soit inspiratrice à différents degrés, mais cette image laisse paraître, à plusieurs reprises, une infériorité de la femme par rapport à l'homme et, dans le roman, il a fallu attendre un homme exceptionnel, un soufi et un miracle pour redresser les torts et clore le récit avec une image

⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

favorable de la femme qui, si elle n'est pas reconnue par les hommes, elle jouit cependant d'une considération divine particulière.

4.2 Les hommes, des destins entre fidélité et calomnie

Les hommes, dans *Les voisines d'Abou Moussa* sont présentés comme des personnages à effets différents. Leurs rôles sont tributaires des relations qui les lient entre eux et avec d'autres hommes au pouvoir. Leurs aspirations sont manifestes et leur loyalisme tient en part de la nature de leurs objectifs.

Depuis le début du roman, nous remarquons que les hommes occupent une place importante dans la société et dans le récit mais leurs rapports ne sont pas toujours transparents et si Al Jurai a une grande considération pour Ibn Al hafid, ce dernier est envié par le gouverneur Jarmoun. Les statuts de ces trois hommes et leurs intentions résument, en grande partie, le système relationnel chez les notables et les hommes de la haute société au XIV^{ème} siècle.

L'autre catégorie est composée des subordonnés et de la plèbe dont des personnes issues de l'émigration ou d'autres religions. Ces derniers ne sont pas toujours vus d'un bon œil et ils sont traités, souvent, avec méfiance et ce comportement se répercute par conséquent sur leurs familles et leurs enfants même si ces derniers sont nés musulmans.

Le personnage qui se détache de ces classifications est Abou Moussa. Personnage difficile à identifier car, dans sa personnalité et ses actes, il y a une part du réel et une autre de l'extraordinaire. Il est en quelque sorte l'homme qui arrive pour délivrer les démunis. C'est le personnage dont on a besoin, dans la culture arabo-musulmane,

pour remettre de l'ordre dans le monde car lorsque les décideurs sont incapables de gérer équitablement la société, les êtres gardent l'espoir uniquement en l'intervention divine.

Abou Moussa, par son caractère cherche à répandre un certain nombre de valeurs sans en parler. Il les laisse voir dans ses comportements et nous pensons que, par ses références soufies, il cherche à transmettre sa vision du monde qui peut être considérée comme une indication du cheminement vers la voie de Dieu, de la justice et de la coexistence. Son contact avec les autres est une façon pour montrer des conditions humaines et pour se poser la question sur l'intervention du religieux dans la société de l'époque pour résoudre des problèmes sociaux, économiques ou autres.

5. La vie, la mort et le rêve dans le récit

L'écriture romanesque est liée, à un travail de fiction qui peut faire allusion à des éléments du réel. « *Si l'on accepte, par convention de s'en tenir au domaine de l'expression littéraire, on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un évènement ou d'une suite d'évènements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit* »⁸⁸. La présence d'éléments du réel reste toujours à déterminer : s'agit-il du réel, d'un effet de réel, selon Barthes, ou de la vision de l'auteur du réel ?

La vie, dans *Les voisines d'Abou Moussa* est synonyme, dans la majorité des situations, de tourmentes et de confrontation des imprévus. Les personnages vivent en mutation perpétuelle et celles-

⁸⁸ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969, p. 45.

ci participent aux rebondissements du récit. Chaque personnage est en quête d'une vie meilleure ou en attente d'un évènement qui mettrait sur les voies d'un autre destin. C'est un roman en mouvement, surtout dans les chapitres de 1 à 22 où le cours de vie de chacun est bousculé à chaque instant.

5.1 Des vies, des passés et des destinées

Le roman D'Ahmed Tawfiq est à la fois un ensemble de portraits et une vision portée sur la société marocaine. L'auteur s'est penché sur les vies de ses personnages comme des êtres qui ont leur propre personnalité d'un côté et comme des entités sociales d'un autre côté. De ce fait certains chapitres pourraient être considérés comme des biographies de certains personnages, des récits de vie qui pourraient être détachés du roman pour être de petites nouvelles autonomes, comme c'est le cas du chapitre 27.

Des passés sont évoqués pour justifier le présent et fonder l'avenir. Le récit de vie de Chama, par exemple, est fait de malheurs et lorsqu'il se croise avec des vies heureuses, l'auteur lui trouve des failles pour compromettre le bonheur. Chama, même mariée au conseiller du sultan, pour fuir une vie de servitude, se trouve avec un homme impuissant et incapable de la rendre heureuse en tant que femme.

Néanmoins la notion de vie heureuses trouve une autre acception chez Tawfiq et, avec tous les tourments qu'a connu Chama, le lecteur s'attendait à une description qui affligerait les cœurs lorsque la jeune femme est arrivée pour vivre au *funduq*. Mais c'est le contraire qui est fait et « *quand Chama a déménagé à sa nouvelle*

*demeure avec très peu de meubles, une seule pensée préoccupait son esprit : être avec Ali (...) Elle était dans tous ses déplacements antérieurs comme un astre sans cœur entouré de tous les types d'ornements »*⁸⁹ [Notre traduction].

Quant à Ali, l'époux de Chama, il a gardé toujours son nom original Sanchot, son identité car « *« Les personnages (du roman) ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on n'en a rien dit d'essentiel »*⁹⁰. La situation de naissance d'Ali est restée collée à lui et à son destin. Mais, il faut rappeler que dans plusieurs contextes, l'identité pèse sur son porteur et c'est le cas d'Ali car, converti à l'islam, il a cherché à intégrer pleinement la société musulmane sans avoir à être traité de converti qui insinue parfois ex-impie.

5.2 Le rêve, aspiration et dépendance

Les rapports entre passé et présent et entre les différents personnages ont un retentissement sur les destinées et sur le rêve de chacun. Si nous considérons les parcours de l'ensemble des intervenants dans le récit, nous remarquerons que ceux qui ont un haut rang social se contentent de le consolider à part le gouverneur Jarmun qui avait des intentions d'escalader les rangs de l'autorité et de sacrifier tout ce qui pourrait tenter d'entraver son chemin. Les

⁸⁹ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁰ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990, p. 47.

autres personnages avaient des rêves d'une vie meilleure car, à chaque évènement, leurs vies se trouvent modifiées.

En outre, ces confrontations issues des rapports entre les personnages ont pu créer des crises identitaires, culturelles et sociales. C'est le cas de Chama et d'Ali dans leurs rapports avec leur entourage. Ces conflits affectent parfois les valeurs les plus universelles comme celle de l'amour. Un sentiment, entre deux personnes, mais initié par un tiers car c'est le juge Ibn Al Hafid qui a ménagé tout.

Le rêve chez certains personnages devient une sorte de refuge et d'union et c'est aussi le cas du couple Chama et Ali. Leur situation sociale et financière difficile, a rendu le rêve pour eux un moyen pour supporter les atrocités de la vie dont l'injustice de Jarmun est parmi ses manifestations. Et « *comme deux enfants, qui se soucient peu de l'argent et ne prêtent attention au mal, Ali et Chama ont fermé la porte de la chambre et loin de Jarmun, ils se sont livrés à leurs rêves pendant deux jours* »⁹¹ [Notre traduction].

6. La religion dans le roman

La composante religieuse est fort présente dans le roman comme elle l'était dans la vie de tous les jours à cette époque. Dans *Les voisins d'Abou Moussa*, Ahmed Tawfiq, historien et spécialiste en affaires religieuses évoque cette influence de la religion sur différents aspects. Cet intérêt se fait sentir dès le premier paragraphe lorsque l'action est située temporellement le vendredi au moment de la prière.

⁹¹ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 70.

Le personnage d'Abou Moussa en est l'incarnation idéale de la pensée soufie dans le roman et ceci a fait que plusieurs de ses actes s'éloignent de toute logique et invitent à une réflexion plutôt métaphysique. Rattachés aux miracles, les comportements des soufis se détachent de ceux du reste des humains par leur dimension élévatrice vers d'autres mondes. Par conséquent, nous pourrions ajouter qu'il s'agit d'une part de la présence de la dimension religieuse et d'autre part d'un imaginaire religieux qui dépend de quelques croyances qu'il est possible de rattacher à la religion comme lorsqu'un mejdoub (homme aux comportements se rattachant au religieux et au superstitieux) surnommé Laajaj fait introduire une ânesse au hall de la mosquée et l'acte a été considéré comme une forme de prédiction de ce soufi.

La vie et les actes d'Abou Moussa sont liés aux miracles « *Phénomènes interprétés comme une intervention divine* »⁹². Donc elle est souvent une justice rendue surtout aux démunis, aux défavorisés qui n'ont aucun secours, sauf le divin. Cette croyance peut être vue d'un autre angle, c'est qu'elle permet aux gens un certain réconfort psychique, une prédétermination à supporter les peines et un espoir que tout ira vers le mieux grâce à Dieu et que la délivrance est à venir.

La religion n'est pas uniquement un ensemble de rites que le croyant accomplit à des temps bien déterminés et suivant des normes établies, mais elle est également un refuge en temps difficiles et ils sont nombreux dans le roman. A chaque fois que la crise se resserre,

⁹² *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 2002.

l'appel à la providence est fait pour soulager les maux. L'exemple le plus éminent est la prière de clémence accomplie à la fin du roman. Les fidèles, affaiblies économiquement par la succession d'années de sécheresse, se fient à Dieu pour implorer sa clémence au lieu de chercher à développer leurs ressources par d'autres moyens et explorer d'autres secteurs qui pourraient être rentables.

Ce besoin de miracle pour soulager les maux et également pour faire avancer le récit provient en partie d'une réalité historique qui a caractérisé le XIV^{ème} siècle à savoir la succession de crises : sécheresse, peste. A cela s'ajoute l'impuissance de l'état à trouver des issues pour ces crises vue leur ampleur, ce qui a poussé à demander l'intervention divine.

7. Le style dans le récit et le souci de la réception

L'une des spécificités qui caractérise le roman d'Ahmed Tawfiq est le style. Un mode scriptural où se mêlent des formes qui renvoient à des domaines différents et qui s'intègrent parfaitement au récit. Le style, dans le roman a cherché à rendre compte de thématiques diverses comme l'amour, le soufisme, la guerre, le voyage, la trahison, la calomnie, la complaisance. Ces thématiques sont présentes côte à côte pour brosser le portrait d'une société marocaine du XIV^{ème} siècle avec tous ses malheurs et désastres. *Les voisines d'Abou Moussa* suggère qu'« il faut définir les termes ou les pôles, de l'énoncé considéré. Ce n'est pas simple, car il ne s'agit strictement ni des bornes du circuit de la communication (émetteur-

récepteur), ni des modalités personnelles de leur figuration, mais d'un mixte des deux »⁹³.

Le choix du style est nécessairement accompagné du souci de réception et dans le roman de Tawfiq, nous relevons des niveaux qui font appel à des registres différents et interpellent les lecteurs de toute catégorie et c'est également un procédé pour rendre compte de différents groupes sociaux. Par conséquent et loin de chercher à établir une analyse purement stylistique avec les règles de la discipline et qui prévoit la délimitation d'un champ stylistique qui est « *la somme des matériaux susceptibles d'offrir prise à l'analyse stylistique* », ⁹⁴ nous opterons pour certaines remarques concernant cette composante dans le roman.

7.1 La tendance classique

Le recours au registre classique soutenu est remarquable dans le roman. L'auteur a cherché à utiliser le long de son récit une langue qui allie classicisme et poésie. Une démarche récurrente dans les récits historiques oraux et dans la littérature des salons. Le registre employé relève de cette littérature qui puise dans la langue pour trouver les expressions qui, à elles seules, pourraient créer l'effet recherché sur le récepteur et ce caractère est perceptible, avec des niveaux différents, dans la version originale et dans la traduction de Philippe Vigreux.

Une procédure qu'on relève dès le premier chapitre et qui participe, en effet, à créer chez le lecteur un sentiment d'évasion et

⁹³ Georges Moliné, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2^{ème} édition, 1991 ; p. 34.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

de quête de l'information. « *Ibn al-Hafid fit grand cas de l'honneur qu'on lui témoignait* »⁹⁵ est l'une des premières phrases qui explicitent nos propos sur la langue choisie.

Ce souci du choix de la langue se trouve confirmé encore dans les détails abordés et par les précisions apportées à chaque événement pour donner à l'action sa beauté et son ampleur : « *L'élite des notables pénétra sous la grande coupole de la villa d'Ibn al-Hafid. On célébra la prière, après quoi l'on attendit l'arrivée du cadi pour servir boissons, sucreries et fruits secs accompagnés des plus fines variétés de semoule sucrée et de farces pilées* »⁹⁶.

L'intérêt accordé au choix des termes, expressions et tournures s'accompagne, dans quelques passages de vers et révèle une autre compétence de l'écriture d'une part et, de la volonté de l'auteur à faire de son texte un lieu d'emploi d'une langue soutenue et attractive d'une autre part. La poésie a pris des élans dans le roman et au chapitre 5, Chama et son époux Al Jurai en usent pour exprimer chacun ses aspirations et déboires dans une langue codée dont l'auditoire ne peut en déchiffrer le sens.

7.2 La description, les fins détails

La description occupe une place importante dans le récit parce que l'auteur cherche à faire découvrir aux lecteurs des espaces, des pratiques et des êtres. Les descriptions s'intègrent facilement dans le récit car elles sont aussi bien ornementatives que fonctionnelles et, dans plusieurs passages, la description, dépasse ses fonctions

⁹⁵ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

habituelles, pour suggérer des événements ou des états d'âme par le biais de relations complexes entre les éléments constitutifs du récit et ce fondement est en rapport avec la théorie de Genette qui veut que « *l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate, d'autre part entre ce discours et l'acte qui le produit* »⁹⁷.

La description, dans le roman, évoque, dans certains passages, les détails les plus minutieux : « *Gênée dans ce costume imposé par sa maîtresse – le même que celui dans lequel elle avait marié ses filles – elle pliait presque sous le poids des broderies au fil d'or dites « siciliennes » et des cordons de soie noire, pourpre et rose entrecroisés sur ses épaules, qu'alourdissaient les colliers d'or aux mille gemmes étincelants plaqués à son cou, les larges ceintures d'or roulées sur sa taille fine sans la gêner, les longs pendentifs qui, parce qu'ils ne lui tombaient néanmoins qu'à mi-cou, brillaient de toute la splendeur de leurs fines ciselures et de leurs pierres précieuses taillées en poire ou en pyramide; les bracelets recouvrant ses poignets, au décor finement ajouré et cintrés de l'intérieur selon le modèle créé par des joailliers juifs pour les femmes du sultan et copié par les orfèvres de quelques grandes familles; les minces plaques d'or délicatement ouvragées qui lui entouraient les chevilles depuis le haut du talon jusqu'à la lisière des braies à mi-mollet; l'unique bague en or glissée au majeur de sa main droite et les deux autres d'argent, jumelées sur l'annulaire de sa main gauche, sans oublier*

⁹⁷ Gérard Genette, *Figure II*, op. cit., p. 72.

la couronne de fils d'or et d'émeraudes emboîtée sur la base de sa toque brodée, au centre de laquelle la coiffeuse avait ramené les cheveux avec une fantaisie propre à exalter son art et la longueur du cou ivoirien dont la racine des cheveux brunissant au haut de la nuque soulignait la grâce et la beauté »⁹⁸.

Cette longue description montre la maîtrise de deux éléments essentiels de la part du narrateur à savoir la langue qu'il emploie avec aisance et qui appartient au registre soutenu et en même temps accessible et dotée d'une grande beauté ; le deuxième élément est la connaissance parfaite des habitudes et du patrimoine marocain à l'époque des Mérinides. *« Les nobles s'habillaient avec des collants, des tuniques et des vêtements qui étaient plus coûteux, comme de la fourrure (par exemple de la fourrure d'hermine) ou de la soie, et des teintures chères. Il y avait également beaucoup de parures et autres bijoux sur leurs vêtements pour montrer leur supériorité au peuple de pouvoir posséder de telles choses. Les couleurs principales étaient le bleu et le rouge »⁹⁹.*

Les portraits sont également brossés avec la même finesse et avec la même attention accordée aux détails. Les descriptions laissent entendre les rangs sociaux des personnages, leurs statuts et dans certains cas les rôles qu'ils ont à jouer dans l'histoire. Des confrontations et des ententes sont annoncés par des portraits comme c'est le cas d'Ibn Al Hafid et de Jarmun d'un côté et de Chama et d'Ali d'un autre côté.

⁹⁸ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁹ https://fr.wikimini.org/wiki/V%C3%AAtement_au_Moyen_%C3%82ge, consulté le 24/02/2019.

8. Le récit : voyage, bonheur et déboires

La première lecture du roman laisse croire qu'il s'agit d'un récit où le voyage occupe une place prépondérante. Le mouvement dans l'espace est presque continu et, à chaque fois, le lecteur découvre de nouveaux lieux avec des descriptions minutieuses et suit des événements qui incitent au déplacement et à la quête de nouveaux horizons. Le récit commence même par l'arrivée d'un voyageur qui déclenche l'intrigue et, promptement, repart. Comme la plupart des récits de voyage ce type nécessite la réponse à deux questions fondamentales : « *comment c'est fait et comment écrire ?* »¹⁰⁰.

Les étapes du récit se balancent entre l'escale, l'arrivée et la préparation d'un nouveau départ. Et puisqu'il s'agit d'un récit à dimension historique, le narrateur a essayé d'ancrer les voyages dans leurs contextes en mentionnant avec exactitude, les noms des lieux et les périodes des grands événements, sans négliger la portée psychologique du voyage et son influence sur les personnages. En effet, la grande majorité des déplacements des personnages ne sont pas consentis par eux même, donc on est loin du voyage / découverte ou du voyage pour le plaisir.

Chama se déplace parce que son sort est instable et elle se trouve à chaque fois devant l'obligation de faire un nouveau départ. Ibn Al Hafid, à son tour, n'a cessé de voyager car ses fonctions l'obligent. Ali, malgré sa disponibilité à faire toujours des concessions pour une vie simple et paisible, se trouve sur une terre et

¹⁰⁰ Adrien Pasquali, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 14.

des conditions qui le contraignent, sans cesse, à élire domicile ailleurs.

Les moments de bonheur sont rares dans le récit et sont généralement initiés par les notables et ces bonheurs sont souvent éphémères et superficiels ou se heurtent à des réalités qui les ternissent. C'est le cas du premier bonheur que devrait vivre Chama loin de la tutelle d'Ibn Al Hafid, son mariage avec Al Jurai, et qui s'est vite transformé en chagrin devant l'impuissance du conseiller du sultan. A cela s'ajoute la trahison et la calomnie de l'entourage à chaque fois qu'une lueur de bonheur apparaît à l'horizon.

Cependant, les bonheurs simples sont beaux et vrais et ceci s'illustre par les moments de joie que vivaient Chama et Ali, malgré une certaine dégradation sociale de la jeune femme et les menaces qu'elle subit de la part de Jarmun. La simplicité et la pérennité de la joie et du bonheur trouvent leur ample aux derniers moments du récit lorsque tous les horizons d'attente conventionnels sont bafoués et ce sont les femmes mises à la marge qui mènent une prière de délivrance.

9. Le scénario, les questions de réécriture

Le scénario est une conception du film sur papier. Son écriture doit prendre en considération des paramètres artistiques et extra-artistiques. Le scénariste ne peut se fier uniquement à ses tendances et ses désirs qu'il cherche à exprimer et à voir, par la suite, sur écran. Il doit être attentif à ce que son scénario soit "filmable". En ce qui concerne le volet artistique, le scénariste est amené à écrire un texte qui doit surtout pouvoir donner naissance à de belles images et à des

émotions car ce sont les éléments fondamentaux sur lesquels on peut fonder un film.

Un second élément est déterminant dans le processus écriture/production. Il s'agit de la contextualisation de l'histoire dans le temps. Plus on recule pour situer l'histoire, plus le travail de réalisation et de production se compliquent car « *le choix de placer votre histoire à telle ou telle époque aura aussi des répercussions immédiates sur le budget du film, et parfois un producteur risquera d'abandonner la lecture, effrayé par les dépenses que ce choix lui laisse imaginer* »¹⁰¹.

Dans le cas des *Voisines d'Abou Moussa*, deux difficultés s'annoncent au préalable : la première est que les événements du récit se passent au XIV^{ème} siècle et le texte comporte plusieurs éléments relatifs à l'histoire. La deuxième est la question de la production cinématographique au Maroc. Dans notre pays, la presque totalité des films produits sont financés par l'État et ce financement qui se veut équivalent aux deux tiers du budget du film est d'un montant qui varie entre trois millions et cinq millions de dirhams. Cette somme n'a été dépassée qu'une seule fois. Une donnée qui prouve que les films sont jugés et financés sans prendre en considération les caractéristiques et les besoins de chaque genre.

Par conséquent, lors de l'adaptation, l'écriture du scénario est une réécriture qui, d'emblée, est influencée par le souci des moyens financiers. La lecture du roman, *Les voisines d'Abou Moussa*, laisse penser dès le départ qu'il s'agit d'un récit visuel et qui serait

¹⁰¹ Franck Haro, *op. cit.*, p. 11.

transposable à l'écran. Mais si cette lecture est faite en considération des moyens de production et de réalisation, une réécriture s'impose et l'élagage est inévitable.

9.1 Réécrire et traduire, l'aventure double de Mohamed Abderrahman Tazi

La scénarisation du récit d'Ahmed Tawfiq a constitué un grand défi pour le scénariste et réalisateur Med Abderrahman Tazi. Le travail de scénarisation réalisé conjointement avec Amina Mouline a été mené, dès le départ avec une vision claire qui prend le travail pour une adaptation avec tous les risques et aléas du procédé et ceci est mentionné sur la page de garde du scénario :

Les voisines d'Abou Moussa

Adaptation :

Amina Mouline

Et

Med Abderrahman Tazi

Le scénario, étant la compétence de « *créer des scènes significatives, où les informations arrivent au lecteur sans qu'il s'en aperçoive ou presque* »¹⁰², l'adaptation du roman historique doit faire appel, comme toute autre écriture, au principe de la préparation tel défini par Yves Lavandier dans *La dramaturgie*, et qui veut que chaque scène puisse renvoyer à une autre et la préparer sans pour autant tomber dans des pratiques d'écriture et de réalisation qui exemptent l'histoire de son intérêt et de sa composante esthétique.

¹⁰² *Ibid.*, p. 31.

La traduction, étant en elle-même, une forme d'adaptation a offert aux scénaristes la possibilité d'exprimer autrement les événements du texte d'origine et cette nouvelle forme est la préparation du récit en images. Ce fait est remarquable dès la première séquence :

« Séquence 1 : Extérieur soir – sur la rive du Bouregreg- côté Chellah

Sur le haut de la colline, deux cavaliers surgissent. L'un d'eux met pied à terre et caresse sa monture tandis que son compagnon, un étendard vert porté à bout de bras, calme son cheval qui rue et se cabre. L'homme à pied jette un regard circulaire sur l'horizon. Un vol d'hirondelles déchire le ciel d'un coup. Puis, l'homme se retourne vers la direction d'où il semble venir. Apparaissent, alors, un, deux, et dix cavaliers. Les cavaliers se mettent alors à descendre lentement le long de la rive du Bouregreg, sous le regard de deux hommes qui les attendent sur la berge en aval »¹⁰³.

Cette séquence d'ouverture informe, en partie, sur le genre et promet, d'un côté, un type de traitement mais engage, d'un autre côté, le réalisateur et le producteur dans des voies qui semblent difficiles surtout dans le contexte de production marocain avec toutes ses contraintes.

Il est également remarquable, dans le scénario, que l'attention a été plus centrée sur les événements que sur la beauté du style et ceci fait émerger une des questions fondamentales concernant ce travail à savoir : la beauté des images dans le film serait-elle en mesure

¹⁰³ Amina Mouline et Mohamed A. Tazi, *Les voisins d'Abou Moussa, Scénario*, p. 3.

d'exprimer la beauté du style et de la narration dans le roman ? Une question qui s'impose surtout que nous avons relevé que le roman est écrit dans un style fin et poétique et que le récit est fondé sur une structure forte et que les événements sont cités avec un grand souci de détail. Un fait qui confère à l'image l'une de ses principales fonctions et qu'Edgar Morin qualifie d'anthropo-cosmomorphisme et qui est « *cette aptitude de l'image à donner vie à l'inanimé, à laquelle répond une égale aptitude à immobiliser la vie et à la fondre dans le monde environnant, noyant un visage dans un paysage, grâce au jeu des éclairages et, inversement, animant un paysage pour le charger d'émotion à l'égal d'un visage* »¹⁰⁴.

Le souci de transposition en images de plusieurs événements cités dans le roman revient à plusieurs reprises et les scénaristes semblent adoucir le ton et trouver des issues pour garder l'idée sans trop investir dans sa réalisation en images. En effet, certains passages, dans le roman, malgré leur clarté et fluidité narrative, sont d'une grande difficulté du point de vue aussi bien de la réalisation que de la production. Celui annonçant l'arrivée de la délégation du sultan de Mali en est un exemple : « *dans leurs plus beaux costumes brodés, tenant à la main leurs hautbois criards, des cavaliers de la garde du sultan ouvraient le cortège, suivis d'un premier corps de soudanais composés de danseurs à demi nus et d'une section de joueurs de tambourins et de castagnettes de cuivre. Derrière eux roulaient des fardières surmontés de grandes cages contenant fauves et grands carnassiers, ainsi qu'une cohorte d'esclaves amenés au*

¹⁰⁴ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 62.

nombre des présents (...) chantaient un chant d'une beauté poignante tandis que les reflets du soleil sur leurs dents blanches leur donnaient l'éclat de l'argent »¹⁰⁵. Ce passage a été supprimé et remplacé par un dialogue qui en fait allusion.

9.2 Le scénariste/ réalisateur/ producteur et le souci du produit artistique

La réalité du paysage cinématographique marocain a laissé naître certains comportements qui essaient de gérer les contraintes et assurer une continuité artistique pour le cinéma et pour les artistes. Depuis la fin des années quatre-vingt, le nombre de salles de cinéma au Maroc a commencé à se rétrécir continuellement et des questions ont émergé : pour qui produire ? Comment investir dans un domaine sans revenus ? Le cinéma, art, peut-il se passer au cinéma industrie ?

Une situation qui a engendré, inéluctablement, une production cinématographique très limitée. Par conséquent, l'État marocain s'est vu dans le besoin et l'obligation de créer une formule de production capable d'assister les cinéastes marocains et c'est ainsi que le fonds d'aide à la production cinématographique a été créé. Cependant, ce fonds, et vues d'autres contraintes, a donné naissance à certaines pratiques comme le monopole des fonctions. Ainsi, on a commencé à voir que la grande majorité des réalisateurs ont ajouté à leurs fonctions celles de scénariste, de producteur et d'acteur pour certains.

L'écriture n'est plus un acte de création libre mais un travail d'artiste conditionné par une autocensure imposée par l'écart creusé entre les aspirations et les moyens. Un constat qui justifie, en partie,

¹⁰⁵ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, pp. 49-50.

la raison pour laquelle des cinéastes ont multiplié leurs fonctions. Pour le cas de Med Abderrahman Tazi, le choix même d'adapter le roman de Tawfiq et se lancer dans l'expérience du film historique, relèvent du souci que ce réalisateur a exprimé depuis ses premières œuvres un objectif qui consiste à explorer les genres pour enrichir à la fois l'expérience personnelle et la filmographie marocaine. Un choix qui met en interaction les différentes fonctions de la même personne.

En effet, si le point de départ est le roman d'Ahmed Tawfiq, imaginé et écrit avec une certaine liberté, le scénario et le film, quant à eux, sont sujets à beaucoup de restrictions et modifications, souvent extra-artistiques. Tazi, le scénariste est donc amené à extraire du roman les scènes réalisables pour en faire un projet défendable devant la commission du fonds d'aide et capable de tenter quelques coproducteurs.

Cette situation influence directement sur Tazi le réalisateur qui se trouve dans l'obligation de transformer en images un texte d'une portée esthétique considérable et obéir aux contraintes de la production. Alors, ceci limite les aspirations de l'artiste et l'oblige à chercher des issues au lieu de mettre en œuvre une vision.

9.3 Étude comparative du récit littéraire de Tawfiq et du scénario de Tazi

Le roman d'Ahmed Tawfiq est considéré comme un récit dont l'auteur a cherché finesse du style, abondance des descriptions et respect des données historiques. Dans l'exercice d'écriture littéraire, il est évident, qu'on peut se permettre toutes les imaginations et que

la concrétisation de ce qu'on écrit est faite par l'imagination d'un lecteur. Donc, rien ne peut dresser des limites aux actes de la création et de la réception.

Cependant le scénariste, a la responsabilité d'organiser les évènements et les situer dans des contextes tout en veillant à rédiger des images, des actions et des dialogues sur le papier. Il essaie de prendre en considération les principes du langage littéraire et cinématographique et veille à rendre l'œuvre littéraire transposable, par un réalisateur, sur un écran.

Pour le cas des *Voisines d'Abou Moussa*, nous allons essayer d'aborder quelques aspects des similitudes et différences entre le roman et le scénario pour pouvoir chercher, par la suite, les principes qui ont régi cette écriture et les difficultés d'adaptation d'une œuvre qui traite, dans une grande partie, des éléments historiques.

Si nous prenons le premier chapitre du roman, nous nous rendons vite compte que le fond sur lequel se développe l'histoire est fait de décors voluptueux et témoigne d'une grande richesse et d'un grand luxe. « *Le cortège s'ébranla dans une atmosphère de liesse et pérégrina par des lieux saints sans interrompre sa marche vers le grand jardin où, dans un angle, à proximité du bassin, de la noria et du puits, les tentes étaient dressées, d'un côté celle des hommes, de l'autre celle des femmes, tandis qu'un dais spécial s'offrait à la mariée et à ses demoiselles d'honneur* »¹⁰⁶.

Cette scène est décrite presque de la même façon dans le scénario : « *Séquence 11 : extérieur/ après-midi. Dans les jardins du*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

palais d'Ibn Al-Hafid. Dans le grand jardin, un pavillon est réservé à la mariée et tout autour ont été dressées des tentes de tailles différentes pour recevoir les convives. Il y a un bassin, une noria et un puits qui rafraichissent l'air »¹⁰⁷.

Cependant cette similitude doit être vérifiée dans le film car, à première remarque, nous pourrions avancer l'hypothèse qu'il s'agit d'une adaptation fidèle du passage, mais, convaincus des contraintes du tournage, nous reviendrons sur ce procédé dans l'analyse du film.

Pour mieux cerner la question des rapports entre le récit romanesque et le scénario, nous procéderons par une comparaison sommaire des deux textes :

¹⁰⁷ Amina Mouline et Mohamed. A Tazi, *op. cit.*, p. 6.

Le roman	Le scénario	Remarques
<p>Chapitre 1 : Annonce de l'arrivée du juge suprême Al Jurai et description minutieuse de son arrivée et son accueil dans la maison du juge Ibn Al Hafid. Une réception prestigieuse dans laquelle ont pris part les notables de la ville et s'est déroulée dans un climat de luxe et volupté. Un évènement a semblé troubler cette atmosphère mais il a engendré, contrairement à ce qui pourrait être attendu, une</p>	<p>Séquences de 1 à 11 : Arrivée d'Al Jurai sans annonce et description du décor qui ne diffère pas trop de celui du roman. Les détails sont cités de façon précise et méticuleuse. Le conflit entre le juge et le gouverneur est mis en évidence dès le début. L'évènement de l'eau chaude versée maladroitement sur les mains du vizir revient dans le scénario et donne lieu à</p>	<p>Le scénariste a omis la présence du père de la jeune mariée et s'est attardé plus sur la fête de mariage. A partir de la séquence 11 le scénariste présente Abou Moussa. Ce personnage considéré comme principal et éponyme est cité dans la scène d'exposition, cependant, il ne l'a été, dans le roman, qu'au chapitre 9. Nous déduisons, donc, que l'intérêt, dans le roman, est donné aux femmes, voisines d'Abou Moussa ; tandis que c'est ce dernier qui occupe la place importante dans le scénario.</p>

<p>demande de mariage. Une demande sitôt concrétisée en faits et a donné, à son tour l'occasion de célébration d'une fête grandiose et peinte dans les moindres détails par le narrateur et dans un registre poétique.</p>	<p>l'évènement heureux du mariage.</p>	
<p>Chapitre 2 : C'est un récit de voyage avec des descriptions précises des itinéraires, des accompagnateurs, des modes de voyages, etc. Le convoi du juge Al Jurai débarque à Agourai et est reçu pompeusement. On a également décrit le rapport</p>	<p>Après la rupture du récit par la brève présentation d'Abou Moussa, le scénariste reprend le récit de la rencontre entre Al Jurai et Chama et la fête de leur mariage. Il donne les détails des premiers rapports entre les nouveaux mariés et décrit minutieusement les</p>	<p>Une deuxième séquence est réservée à Abou Moussa et au décor où il évolue et on assiste à un remaniement du récit d'un point de vue narratologique qui fait insertion d'un passage pour constituer une analepse par la suite. Il y a aussi un élagage car tout le récit relatif à la ville d'Agourai et à la biographie d'Al Jurai a été omis.</p>

<p>du juge suprême avec sa tribu et cité une brève biographie de celui-ci. Ce chapitre est l'occasion de célébrer une deuxième fois et autrement le mariage d'Al Jurai et de Chama. Une célébration qui remet en cause des pratiques et croyances et montre les différences qui existent entre les différentes cultures marocaines. Du point de vue narratologique, dans ce chapitre, on commence à sentir le déséquilibre qui pourraient faire naître les péripéties du récit à savoir</p>	<p>décors et l'entourage dans lequel évolue la relation naissante.</p> <p>A la séquence 14, nous avons deux versions du scénario : la première prévoit plus de détails et de personnages secondaires tandis que la deuxième focalise le regard surtout sur le personnage de Chama.</p> <p>Une autre description est réservée à Abou Moussa, il s'agit de la séquence 16 et cette fois-ci, le personnage est présenté dans son lieu de domicile : le funduq. Ensuite, le scénariste</p>	
---	--	--

<p>l'impuissance du juge et le sentiment de peur éprouvée par Chama : « <i>ces pensées remuèrent son émotion et elle sentit une larme couler de ses yeux. Mais plus que les incitations du bonheur, elle ressentait de la crainte</i> »¹⁰⁸.</p> <p>Le récit de voyage a repris après le chaleureux accueil à Agourai et le convoi est arrivé à destination : Fès. Un mois plus tard, Chama est victime 'un empoisonnement et une</p>	<p>enchaîne avec l'arrivée du cortège dans la ville de Fès. Donc nous assistons à un élagage car tout récit relatif à la ville d'Agourai et la biographie d'Al Jurai ont été omis.</p>	
---	--	--

¹⁰⁸ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 29.

<p>autre peine est venue s'ajouter aux précédentes.</p>		
<p>Chapitre 3 : La grande partie de ce chapitre peut être considérée comme un récit enchâssé qui raconte l'histoire de la maladie de Chama après avoir été empoisonnée et comment encore une fois c'est Ibn Al Hafid et son entourage qui se trouvent à la première ligne pour secourir la jeune femme. L'autre partie du récit de ce chapitre narre les conséquences du mariage et</p>	<p>Les descriptions des décors de la ville de Fès sont faites de manière sommaire et une longue conversation a pris place entre Zaida et Chama, puis entre cette dernière et son époux. La séquence 23 fait apparaître encore une fois Abou Moussa et nous découvrons sa grotte. Le scénariste a établi, dans cette séquence un rapport entre Chama qui chante pour son époux à Fès et</p>	<p>Le scénariste a opté pour le retour à la présentation d'Abou Moussa et son cadre de vie et il a établi le premier rapport entre celui-ci et Chama. (Séquences 23, 34 et 51) En parallèle, Al Jurai avoue son impuissance et s'en plaint. Les festivités relatives à l'arrivée de la délégation soudanise sont décrites avec beaucoup de détails et les décors sont somptueusement cités et nous nous attendons à des scènes grandioses avec un nombre considérable de figuration et un travail de haute valeur sur les costumes et les accessoires. Cependant, quelques détails pourraient nous interpeller comme les offrandes des Soudanais dont par exemple des lions et des tigres. L'empoisonnement de Chama est cité dans le scénario avec une préparation qui a consisté à montrer le souci que porte Ibn Al Hafid aux conditions de vie de son ancienne protégée.</p>

<p>comment le sultan a reproché à Al Jurai d'avoir épousé une nouvelle femme sans le consentement du sultan. Nous avons dans ce passage des complots qui se tissent contre Chama et Al Jurai.</p> <p>Vers la fin, des émotions contradictoires se mêlent et au côté de l'angoisse et de l'annonce d'un départ d'Al Jurai pour une guerre, la musique et le chant se trouvent place. Un autre évènement est cité dans le chapitre et décrit avec</p>	<p>Abou Moussa qui répète des vers dans sa grotte à Salé et « <i>semble frémir au rythme des déclamations de Chama. Comme portée par un émissaire invisible, ce sont les mots de Chama que l'on voit sur les lèvres d'Abou Moussa</i> »¹⁰⁹.</p> <p>Ce rapport recherché entre les deux personnages se trouve encore réitéré à la séquence 34 : « <i>A chaque fois que cet échange entre l'homme et la mer se produit, à Fès, un même souffle parcourt le corps de</i></p>	<p>Le scénariste a détaillé plus que le roman l'affaire de l'empoisonnement et ses conséquences sur Chama et les deux servantes qui en étaient responsables.</p> <p>Après sa guérison, Chama est invitée chez Om Al Horr, épouse du sultan et cette scène ne figure pas dans le récit romanesque et elle est étalée dans le récit avec beaucoup de détails. Par la suite, une autre scène (Séquence 54) décrit la situation des artisans de la ville de Fès et c'est un ajout que nous trouvons dans le scénario.</p>
---	--	---

¹⁰⁹ Amina Mouline et Mohamed. A Tazi, *op. cit.*, p. 11.

<p>extrême finesse, il s'agit de la visite d'une délégation soudanaise à Fès et sa réception par le sultan. Un évènement qui a semblé apaiser l'atmosphère avant qu'il soit à nouveau tumultué par la décision du sultan qui veut que Chama accompagne son mari dans la conquête des tribus de l'est.</p>	<p><i>la malade. Ce sont les vagues de la vie, qui dans le corps de Chama luttent contre celles de la mort »</i>¹¹⁰.</p>	
<p>Chapitre 4 : Le voyage pour la conquête des tribus de l'Est s'est fait furtivement par voies terrestre et maritime, la</p>	<p>Chama n'a pas fait le voyage en mer avec les autres femmes de notables et de hauts responsables qui ont accompagné l'armée</p>	<p>Le récit du voyage par voie terrestre ou maritime n'est pas évoqué dans le scénario et Chama n'a pas fait e voyage. C'est un procédé pour pouvoir suivre le personnage en lui traçant l'itinéraire le plus adéquat pour la réalisation.</p>

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

<p>défaite du sultan est narrée sans grande explication, le retour fut éminent et la tempête en mer a bouleversé tous les calculs. Le sort du sultan et de ses compagnons était désastreux.</p>	<p>mais elle est restée, sur recommandation d'Al jurai, chez Om Al Horr, la femme du sultan.</p>	
<p>Chapitre 5 : Al Jurai est déclaré mort noyé et Chama est devenue accompagnatrice d'Om Al Horr, veuve de l'ancien sultan et mère du nouveau. Chama suit le régime imposé dans la famille. Celui-ci est décrit avec tous les détails et toutes les</p>	<p>Chama est la protégée d'Om Al Horr et elle mène une vie stable même après la déclaration de la mort de son mari. Quelques jours passés dans sa nouvelle demeure, Chama reçoit la nouvelle de la mort de son mari dans une bataille et non sur le chemin</p>	<p>Le choix du scénariste de dispenser Chama du voyage se trouve justifié car, après l'échec de la conquête de l'Est, le scénario et le roman se retrouvent à nouveau rencontrés. Certes, tout le voyage et les problèmes rencontrés en mer et la noyade sont omis mais nous nous retrouvons avec presque le même résultat et la même situation.</p>

<p>activités le long de la semaine.</p>	<p>du retour comme décrit dans le roman.</p>	
<p>Chapitre 6 : Un autre récit de voyage est entrepris et vite terminé. Il s'agit du pèlerinage d'Om Al Horr dans lequel elle a emmené sa protégée Chama. Ce voyage qui s'est terminé par la mort de la veuve du sultan qui a demandé dans son testament de faire rentrer Chama à Salé dans la famille d'Ibn Al Hafid.</p>	<p>Om AL Horr libère Chama et lui laisse le choix de rentrer à Salé. La séquence 60 décrit le travail dans un atelier de selliers et ceci ne figure pas dans le roman. Om Al Horr fait apprendre à Chama qu'Al Jurai l'a répudiée la veille de son départ pour la harka. Cette information a remis en question l'image que se faisait Chama de son défunt époux.</p>	<p>Le voyage de pèlerinage est évoqué et est décrit soigneusement. Les deux récits se retrouvent encore une fois réunis lorsque Chama est autorisée à rejoindre Salé.</p>

<p>Chapitre 7 et 8 :</p> <p>C'est le chapitre des angoisses et des décadences. La mort y règne et le refuge de Chama, à savoir Ibn Al Hafid semble succomber aux différentes attaques calomnieuses du gouverneur Jarmun. Pour prévenir Chama, Ibn Al Hafid l'a fait épouser par Ali Sancho, l'artisan nesrani converti à l'islam et la fête de mariage eut sitôt lieu et la vie de couple commença de nouveau pour Chama.</p>	<p>Séq 69-70</p> <p>On rend compte de l'état de santé dégradée du juge Ibn Al Hafid et on décrit le mariage de Chama à Sancho après l'avoir préparé à la séquence 70. Le nouveau couple semble mener une vie heureuse et Chama retrouve les couleurs de la vie.</p>	<p>Le retour de Chama et son mariage sont deux évènements clés, ils ont été narrés, aussi bien dans le roman que dans le scénario, avec précision.</p> <p>Une note dans le scénario insiste sur la date du retour de Chama et de la dégradation de la santé d'Ibn Al hafid : « <i>date qui sera précisée avec exactitude, nous sommes au 14^{ème} siècle</i> »¹¹¹.</p>
--	---	---

¹¹¹ *Ibid.*, p. 30.

<p>Chapitre 9 et 10 :</p> <p>Chama et Ali deviennent cible de Jarmun surtout après la mort d'Ibn Al Hafid. Le couple s'installe au funduq de l'huile et c'est dans cet espace où résident plusieurs personnes défavorisées que la rencontre se fait entre Chama et Abou Moussa. Ce dernier est présenté pour la première fois dans le roman. Cette nouvelle vie a été l'occasion pour établir un bref récit de vie de Chama. De nouveaux autres personnages sont présentés</p>	<p>Séq 71- 74</p> <p>L'occasion du mariage de Chama et Ali Sancho est saisie par le gouverneur Jarmun pour régler ses comptes avec Ibn Al Hafid et l'accuser de corruption et de malhonnêteté, c'est l'un des conflits du récit et qui a été signalé dans le roman depuis le 1^{er} chapitre.</p> <p>La description de la nouvelle vie de Chama s'étale sur quatre séquences. Le couple continue à vivre chez Ibn Al Hafid.</p> <p>Puis Jarmun commence ses tractations pour bloquer les</p>	<p>Le scénario s'est concentré sur l'évolution des relations entre les personnages : d'un côté il a montré le conflit qui devient de plus en plus fort et apparent entre Jarmun et Ibn Al Hafid, du côté de Chama, une attention particulière est accordée à sa relation avec Ali Sancho, à leur amour et au devenir de leur vie.</p> <p>Il y a affaire aussi dans ces séquences du devenir de la ville et de la tension que crée Jarmun au sein des commerçants.</p> <p>Quelques détails relatifs au temps semblent ne pas être compatibles avec le contexte général du récit comme c'est le cas de l'annonce de la pluie à la séquence 82.</p> <p>Des scènes au funduq sont inventées (seq 84)</p>
---	--	--

<p>tels que Julia et son père Pedro qui habitent également le funduq et qui semblent trouver bonne compagnie avec l'arrivée de Chama et Ali Sancho dans ce lieu.</p> <p>Les menaces de Jarmun envers le nouveau couple ont atteint le point de les arrêter et les présenter au jugement pour de fausses causes.</p>	<p>activités artisanales et commerciales d'Ali Sancho et d'autres commerçants.</p> <p>A la séquence 78, on assiste à un face à face entre Jarmun et Chama. Cette dernière le confronte en lui énumérant tous les malheurs qu'il cause aux gens de la ville.</p> <p>La mort d'Ibn Al Hafid a engendré un déménagement forcé du couple (séquence 80) et trouve refuge au funduq.</p> <p>A la séquence 82, le scénariste annonce qu'« <i>il</i></p>	
---	--	--

	<i>pleut sur le Bouregreg qui grossit et noircit »¹¹².</i>	
<p>Chapitre 11, 12 et 13 :</p> <p>Les harcèlements du gouverneur Jarmun envers Ali et son épouse continuent et prennent de l'ampleur, ce qui donne à Ali l'occasion de réfléchir sur les raisons de ce comportement et de se rendre compte que sa femme en est une. Ceci a permis au narrateur de revenir sur les traits de caractère de cette femme et sur son passé doux et glorieux.</p>	<p>Séquence 86- 95</p> <p>Les évènements qui se passent au funduq font appel de temps en temps à Abou Moussa. Ce dernier est présent également dans les rues de Salé.</p> <p>Touda est présentée, pour la première fois, dans le cabinet de Jarmun et fait partie des serviteurs du gouverneur chargés de ruiner Chama et Ali.</p> <p>Pour éviter cela, Pedro se propose d'aider Ali et de</p>	<p>La présence d'Abou Moussa est remarquable dans le scénario au moment où on ne lui accorde aucune attention dans plusieurs chapitres du récit romanesque.</p> <p>Le rôle de Touda est défini dans la séquence 89, ce qui relève toute confusion et la destine à une mission bien précise.</p> <p>Pedro devint adjuvant d'Ali.</p> <p>L'enlèvement et le viol de Julia sont racontés</p>

¹¹² *Ibid.*, p. 37.

<p>L'amitié avec Pedro a été aussi un secours pour Ali et Chama. Cependant, elle n'a pas pu l'épargner d'une deuxième arrestation et emprisonnement. Les problèmes continuent de s'abattre sur le couple : Le coût du loyer a été haussé, une proxénète, Touda, est venue s'installer dans la chambre voisine, et Julia fût sa première victime. Ainsi le funduq devint un lieu de prostitution. Une situation qui a poussé Pedro à quitter le funduq, la ville et sa fille Julia.</p>	<p>négocier les affaires à sa place. Julia, quant à elle, trouve du plaisir à se distraire.</p>	
--	---	--

<p>Chapitre 14 et 15 :</p> <p>La ville de Salé vit les festivités du retour des pèlerins. Et une part du fantastique est cité lorsque des pèlerins racontent avoir vu à la Mecque Abou Moussa même si celui-ci n'a pas quitté Salé. Une composante narrative qui hausse le personnage au rang de saint. Chama a pris connaissance de la nouvelle et en fait rapport avec l'histoire d'une cigogne avec tout ce que représente cet oiseau dans</p>	<p>Séquence 97 :</p> <p>Le récit de l'arrivée des pèlerins est décrit en détails et le scénariste a permis la rencontre directe d'Abou Moussa avec les revenants pour aborder cette question de présence du personnage à la Mecque et de la sainteté. C'est ce qui est annoncé clairement dans le propos suivant : « <i>un vieil homme (lève les bras au ciel) : c'est un miracle. Dieu soit loué. Dieu soit loué</i> » ¹¹³.</p>	<p>Le récit romanesque et le récit filmique se rencontrent pour raconter le retour des pèlerins et caractériser de sainteté le personnage d'Abou Moussa.</p> <p>A la séquence 98, nous remarquons la présence de Pedro alors qu'il est censé avoir quitté Salé pour Ceuta.</p>
--	---	--

¹¹³ *Ibid.*, p. 45.

<p>l'imaginaire public marocain. La nouvelle a incité Chama à demander à Abou Moussa de prendre Ali dans sa compagnie, une demande qui a été acceptée par le saint homme.</p>	<p>Ceci a engendré quelques nouvelles relations entre les personnages.</p>	
<p>Chapitre 16, 17 et 18 : On commence à se concentrer davantage sur les activités d'Abou Moussa et auxquelles Ali prend désormais partie. Au chapitre 17, on conte des faits qui relèvent du fantastique mais qui trouve une explication au chapitre 18 : les réactions d'Abou</p>	<p>Séq 102-118 : Les scènes vont en parallèle et on voit d'une part comment Abou Moussa et Ali passent leur nuit, malgré eux, dans la grotte parce que Jarmun en a voulu ainsi pour pouvoir s'emparer de Chama. D'une autre part, on assiste à la tentative d'harcèlement menée par</p>	<p>Les deux récits convergent vers la mise en scène des facultés d'Abou Moussa et signaler son entrée effective dans le récit comme adjuvant du couple harcelé interminablement par Jarmun.</p>

<p>Moussa sont une sorte de télépathie pour sauver Chama d'une menace imminente de la part de Jarmun et ses hommes. Ce même chapitre est un résumé sommaire des évènements qu'a vécues Chama qui devint sitôt proie aux envies du gouverneur qui a su éloigner Ali pour une nuit loin de la ville.</p> <p>Le rapport entre le comportement télépathique d'Abou Moussa et le pétrin duquel a été sauvée Chama se trouve élucidé à la fin du chapitre 18.</p>	<p>Jarmun et mise à l'échec par les pouvoirs extraordinaires d'Abou Moussa.</p>	
---	---	--

<p>Chapitre 19, 20 et 21 :</p> <p>Ali est arrêté et emprisonné de nouveau, Chama est allé trouver refuge chez la famille du Chérif Saadi qui devint un autre adjuvant pour Chama et son mari. Dans le chapitre 19, on trouve l'une des plus longues conversations du roman et dans laquelle on étale les aspects de l'injustice de Jarmun. Deux lettres de Cherif Saadi adressées au sultan et à Jarmun décrivent le contexte général dans lequel vivaient les habitants de</p>	<p>Seq 119- 130</p> <p>La scène d'arrestation d'Ali est décrite avec un détail capable de créer des émotions surtout qu'on y a ajouté la réaction de Chama et comment celle-ci a réagi envers la décision de Jarmun et la façon avec laquelle la nouvelle a été répandue dans la ville dont les habitants commencent à se plaindre des décisions du gouverneur.</p> <p>Chama trouve refuge chez les chorfas qui lui promettent protection et aide. Leur doyen a fait venir</p>	<p>Le roman et le scénario sont arrivés au point du resserrement du nœud et de la recherche de pistes pour le dénouement.</p> <p>Dans le scénario, ce dénouement semble s'approcher à grande vitesse et contrairement au roman le doyen des chorfas montre une supériorité sur Jarmun, donc une capacité de trouver solution au problème de Chama et Ali, fabriqué de toutes pièces par Jarmun.</p>
--	--	---

<p>Salé et dont l'une des manifestations est le déclin remarquable des transactions commerciales ce qui a influencé les recettes des impôts et par conséquent a mis en question la gestion de la ville par Jarmun.</p> <p>La fin du chapitre 20 annonce le début de la chute de Jarmun et du retour en force des commerçants qui ont commencé à imposer leurs revendications.</p>	<p>Jarmun pour étaler les alibis d'accusation d'Ali.</p> <p>La séquence 130, met en scène l'arrivée de nouvelles prostituées dans le funduq et comment elles étaient accueillies par les hommes.</p>	
<p>Chapitre 22 :</p> <p>La décadence continue du commerce au funduq de</p>		

<p>l'huile et qui est due en grande partie à la répression exercée sur les gens par Jarmun annonce l'explosion de la situation et une révolte contre l'injustice et l'anarchie du gouverneur.</p> <p>Un long portrait est réservé à Abou Moussa surtout que, pour la deuxième année consécutive, des pèlerins affirment l'avoir vu à la Mecque sans qu'il s'y rende réellement et le récit est allé jusqu'au point de le qualifier comme l'opposé de Jarmun du point de vue de la piété,</p>		
--	--	--

de la sérénité et de l'utilité pour les êtres.		
<p>Chapitre 23 :</p> <p>Justice est rendue : le sultan a ordonné la libération d'Ali et a décrété le respect de Chama et des siens car elle faisait partie de l'entourage d'Om Al Horr, l'épouse du sultan.</p>	<p>Séq 131- Chama est honorée par la réitération du décret incitant à son respect et dont Cherif Saidi a été l'initiateur. Ensuite, elle décida de rentrer chez elle au funduq. A la séquence 140, on assiste à un retour de bonheur dans la vie du couple et Ali annonce : « <i>au diable la misère, la sécheresse, la prison et les assassinats ! J'ai fait le tour</i></p>	<p>Le récit romanesque et le scénario annoncent le dénouement avec plus de lenteur dans le roman.</p>

	<i>des malheurs, je crois. Il en y a assez comme cela »¹¹⁴.</i>	
<p>Chapitre 24 :</p> <p>Chama et Ali retournent au funduq car la jeune femme préférait le voisinage d'Abou Moussa sur toute autre demeure. On pourrait déduire que la lettre du sultan recommandant le respect de Chama et de son entourage a mis fin aux souffrances de celle-ci et de son mari surtout face aux attaques et complots continus de Jarmun.</p>	<p>Seq 141-160</p> <p>Ali retrouve ses activités, il reprend son travail et est sollicité par plusieurs clients. Cham en est heureuse et le couple semble rompre définitivement avec les altercations de Jarmun. Cependant, la ville est décrite comme vivant ses moments les plus difficiles et une explosion de la situation s'annonce. A cela s'ajoute une sécheresse sans précédent et toute la</p>	<p>Les évènements se succèdent rapidement dans le scénario et la préparation de la fin est visible : les personnages principaux retrouvent leur force malgré la trahison d'Ali et les détracteurs semblent voir leur autorité se rétrécir.</p>

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

<p>Le funduq compte désormais peu d'habitants : Abou Moussa, Touda, Julia, et six autres femmes auxquels s'ajoutent Chama et son mari.</p>	<p>population est menacée de soif.</p> <p>A la séquence 148, un nouveau rebondissement jaillit dans le récit : Chama découvre la trahison de son mari Ali avec Julia, la fille de Pedro.</p> <p>La crise dans la ville s'attise et au moment où Jarmun semble de plus en plus dans la tourmente, les habitants font davantage confiance à Abou Moussa qui devint l'espoir de leur délivrance.</p> <p>Une prière rogatoire, dirigée par les imams de la ville, est annoncée. Cependant, c'est</p>	
--	--	--

	un phénomène qui eut lieu lorsqu'une pluie de grenouille s'est abattue sur le cortège des prieurs.	
Chapitres 25-30 Six chapitres ont été réservées aux six femmes qui sont venues s'installer au funduq. Pour chacune, un chapitre narrant sa biographie et ses conditions de vie. Il s'agit de Biya, Ijja, Mellala, Kabira, Raqqouch et Mammas, la seule ayant été mariée et a eu un enfant.		Dans le scénario, les femmes sont présentes mais nous n'avons pas d'informations sur elles ou sur leurs passés, à part Mammas qui vit depuis un moment dans le funduq et qui est présentée dans le scénario depuis l'arrivée de Chama et son mari dans cette habitation collective.
Chapitre 31 : Le narrateur critique les mœurs de la ville et la vision		

<p>qu'ont les gens de ces prostituées auxquelles il a réservé six chapitres. « Cette histoire, du reste, à quoi eût-il servi à la ville de la connaître, puisque cela n'eût modifié ni le regard ni le jugement sévère qu'elle portait sur elles, ni diminué l'intérêt qu'elle leur témoignait ? Connues et soigneusement ignorées, elles faisaient les délices de la conversation jusque dans les cercles affichant la piété »¹¹⁵.</p>		
--	--	--

¹¹⁵ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 198.

<p>Chapitre 32 : Chama tient Ali en flagrant délit de trahison avec Julia. Un évènement loin d'être attendu et qui a affecté largement la jeune femme. Sa réaction était compatible avec sa personne, elle s'est tue et s'est livrée à un long débat intérieur.</p>	<p>La trahison d'Ali a fortement détérioré ses rapports avec sa femme.</p>	<p>Ali est presque rejeté du récit et nous nous attendons à son exclusion finale du cours des évènements.</p>
<p>Chapitre 33, 34, 35 : Julia tombe grièvement malade et trouva la mort quelques mois plus tard, Ali quitte le funduq pour une destination inconnue. Chama est la protégée</p>	<p>Seq 159-165 Des prières rogatoires sont organisées et les fidèles s'y sont rendus mais sans résultat. La ville vit ses moments les plus difficiles</p>	<p>L'annonce du dénouement se fait dans les deux récits. Des protagonistes ont trouvé la mort ou un sort indéterminé. Chama, ses voisines et Abou Moussa semblent trouver des issues à leurs situations et ceci annonce la fin de l'histoire.</p>

<p>d'Abou Moussa ainsi que les autres locataires.</p> <p>La sécheresse continue à sévir pour trois années consécutives et les conditions de vie se durcissent. Les habitants de Salé ont organisé, à plusieurs reprises, des prières rogatoires mais en vain. Puis un jour, un conseiller de Jarmun l'avisa de demander à Abou Moussa de présider une de ces prières.</p>		
<p>Chapitre 36 et 37 :</p> <p>Abou Moussa décida de mener la prière rogatoire</p>	<p>Seq 166</p> <p>Abou Moussa dirige la prière rogatoire</p>	<p>Dans le roman, Abou Moussa invite les femmes à participer à la prière rogatoire et dans le récit ce sont ces dernières qui invitent l'homme à les diriger dans cette prière pour lui éviter la colère de Jarmun.</p>

<p>mais dans un convoi de femmes. Celles-ci sont, en plus de Chama, les locataires du funduq considérées pêcheuses et prostituées par tous et le temps choisi fut un jeudi et non un vendredi comme la tradition le veut. Abou Moussa et son cortège ont accompli cette prière qui a été décrite scrupuleusement par le narrateur surtout qu'elle était lieu de toutes les contradictions. Le soir de ce jeudi, Salé a connu des pluies sans précédent qui ont ravivé les cœurs. Quant à</p>	<p>accompagné de Chama et des locatrices du funduq. Celles-ci se sont proposées pour accompagner le saint homme.</p>	
--	--	--

<p>Abou Moussa, il s'est éclipé et est trouvé mort près d'un puits et des funérailles grandioses lui ont été réservées.</p>		
---	--	--

D'après ce tableau comparatif, nous déduisons qu'il s'agit d'une adaptation libre qui a préféré garder l'essentiel de l'histoire tout en opérant des modifications lors de son déroulement. Ces dernières sont dictées par le souci des scénaristes à rendre l'histoire filmable dans un contexte marocain et avec des moyens généralement limités.

Si les scénaristes ont opté pour l'élimination des longues scènes de voyage en mer, de la bataille, du périple à La Mecque ... ce n'est pas par manque de compétence à mettre tout cela à l'écran mais parce que les conditions, surtout de production, n'offrent surtout pas les moyens nécessaires pour tourner de grandes scènes de guerres surtout en mer.

10. Le film de M. A. Tazi, l'autre version de construction des faits

La notion de sens est complexe. Sa complexité provient surtout de deux éléments fondamentaux à savoir les intervenants et le contexte. Pour les premiers, la délimitation du sens qui se situe, entre autres, entre connotation et dénotation ne peut en aucun cas négliger deux paramètres fondamentaux de la construction du sens à savoir l'intention et l'effet produit. En effet, le locuteur délimite l'idée ou le propos qu'il veut véhiculer, lui cherche l'expression adéquate et le transmet. De sa part, l'interlocuteur reçoit le message, le décode et en formule le sens. Le rapport entre ce que le locuteur a voulu dire et ce que l'interlocuteur a compris peut coïncider comme il peut y avoir des écarts et des divergences.

L'image, n'échappe pas à un certain nombre de règles qu'on applique au discours. Elle est régie par des normes. Elle a une grammaire et une sémantique. Elle se prête à toutes les études et interprétations. « *Nous ne pouvons ignorer la physiologie ni la psychologie de la perception visuelle. La linguistique et la stylistique nous ont semblé nécessaires dans l'approche des messages en partie scripturaux (...) Regarder, c'est décoder* »¹¹⁶.

Certains pensent à tort que pour un cinéaste ou un artiste photographe, le plus difficile est de produire des images ou de les agencer, or la plus grande difficulté est de les sentir et de les munir du sens voulu et que même dans l'équivoque, le sens trouve place tout en créant de l'émotion et de la préserver car l'image est émotion et la mise en scène ne garde que son aspect technique. « *J'ai dit à mes débuts qu'il ne fallait pas plus de quatre heures- et encore quand on n'est pas doué- pour apprendre la mise en scène, et je le pense toujours* », disait Claude Chabrol, mais la question qui se pose c'est : que mettre en scène et dans quel objectif ?

Le vocabulaire technique du cinéma ouvre le champ à des pratiques souvent dictées par des choix thématiques et artistiques. Les notions de montage parallèle ou alterné, de mise au point, de plan de coupe, de cadrage, de champ et hors champ, de caméra subjective, de raccords, de valeurs des plans, etc, sont tous des éléments qui, adoptés, sont mis au service d'une idée et interprétés à partir d'une position et un point de vue. Cependant l'image ne s'offre pas

¹¹⁶ Bernard Cocula et Claude Peyroutet *Sémantique de l'image*, Paris, Coll. G. Belloc, 1986, p. 3.

uniquement à la lecture première mais s'offre à des interprétations parfois communes ou communautaires et parfois individuelles.

Le film *Les voisines d'Abou Moussa* est produit en 2003 par la société Arts et Techniques Audiovisuels. Du côté technique, y ont contribué Federico Ribès à l'image, Kahina Attia au montage, Younes Megri à la musique, Abdellah El Karaoui au son, etc. Pour l'interprétation, les rôles principaux ont été confiés à Bouchra Charaf, Omar Chanbout, Mohamed Miftah, Abdellatif Hilal et Naima Lemcharki. Le synopsis qui figure sur le catalogue du centre cinématographique marocain est le suivant : « *au début du 14^{ème} siècle, Abou Salim, de retour d'une victorieuse pacification, est reçu par deux hauts dignitaires de la ville qu'une sourde rivalité oppose. Au cours d'un diner, il tombe amoureux de Chama, une jeune esclave et décide de l'épouser* »¹¹⁷.

Le film s'ouvre dès la première scène sur des paysages de Salé où des notables de cette ville reçoivent le messager du Sultan ; messager qui était l'un de ses conseillers préférés. Cet auguste hôte y est venu pour une pause de son long voyage entre Tamesna et Fès. Ainsi le récit du film commence par les manifestations de joie comme le veut la tradition marocaine et qui sont une expression de respect envers le représentant du Sultan d'une part et, d'autre part, une préparation du conflit qui va éclater entre les notables de la ville de Salé et surtout entre le cadî Ibn Hafid et le gouverneur Jarmun.

¹¹⁷ Centre cinématographique marocain, *Catalogue*, 2002 p. 68.

10.1 L'entrée dans le film et l'identification du genre

Le premier plan du film annonce une idée sur le genre : des chevaux, des costumes, des accessoires ancrent l'action dans un temps qui semblent lointain et sont révélateurs de statuts de certains personnages. Ensuite, le premier carton du générique vient ajouter une information essentielle, c'est qu'il s'agit d'une adaptation. Les premières scènes peuvent être qualifiées d'exposition et à travers lesquelles on découvre des personnages, des relations, des lieux, des circonstances, etc.

La première réplique, dans le film, est à son tour, d'exposition et est suivie par d'autres qui servent le même objectif. Les dialogues viennent illustrer certains comportements et annoncer des conflits surtout entre le gouverneur et le juge dont le conseiller du sultan semble être l'adjuvant.

De plus, les décors offrent une idée sur l'espace et ses valeurs sachant que celui-ci peut offrir au personnage la possibilité de « *passer là où la nuit et le jour se rencontrent, ou trouver une porte dans un mur qui n'en montre aucune* »¹¹⁸. Après les paysages naturels, le premier décor présenté est une forteresse, un élément qui montre que l'espace promet de jouer un rôle fort important dans le film.

Ensuite, la splendeur des paysages extérieurs a cédé la place au luxe et à la volupté des intérieurs. Les personnages, élégamment habillés sont reçus dans une grande et belle maison. Tous les personnages principaux y sont accueillis et c'est une technique pour

¹¹⁸ Eliade Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980, p. 117.

continuer la scène d'exposition en mettant au clair les relations entre les différents personnages et donner les prémices de certains conflits. Les premières scènes des intérieurs sont complètement compatibles avec les extérieurs et avec les premières idées que se fait le récepteur sur le genre du film.

Un autre ingrédient est venu s'ajouter pour donner plus d'informations sur le genre, l'époque et le système relationnel. Il s'agit de la poésie et de la musique. La première est convoquée dès les premières scènes du film pour renforcer le statut du personnage hôte, Al Jurai. Quant à la musique, nous distinguons une, monotone dans laquelle le violon prend le dessus et une, festive qui renforce l'identité d'appartenance à la haute société, et qui est jouée par l'ensemble des instruments de la musique andalouse.

10.2 Les valeurs de l'espace dans le film

Le cinéma a toujours accordé une importance à l'espace car il est incontestablement, avec le temps, l'une des deux composantes susceptibles de cadrer l'action dans presque toutes ses dimensions. L'intérêt pour l'espace s'est vu donner plusieurs valeurs, et avec le temps on a commencé à lui assigner une symbolique, un rôle, une représentativité. Quelques-unes de ces caractéristiques et fonctions ont hérité des études relatives aux récits romanesques, d'autres à l'art dramatique mais elles convergent toutes vers l'importance de cette composante.

L'espace est conçu au début en tant que décor, préparé pour accueillir l'action, puis il est transformé, embelli, astreint aux besoins

et exigences d'une vision artistique pour intégrer un ensemble qui participerait à former la beauté de l'œuvre artistique.

Le choix du traitement de l'espace à cette époque revêt une importance particulière car il s'agit d'élucider comment le roman et le film ont représenté cette composante dans leurs récits respectifs et est-ce qu'ils ont réussi à traduire la dimension identitaire et culturelle de l'espace surtout que les événements des deux récits se rattachent à des faits historiques vérifiables même s'il s'agit d'un roman et d'un film de fiction.

Dans *Les voisines d'Abou Moussa*, l'espace est souvent intérieur, fermé et centré sur la psychologie du personnage principal Chama, de son statut de fille adoptive chez Ibn Al Hafid et contrainte à obéir aux normes des familles conservatrices, puis épouse du conseiller du sultan, la jeune femme se trouve toujours enfermée dans l'espace qui reflète sa situation de femme qui se trouve immobilisée entre ses aspirations et sa réalité. Son déménagement vers le *funduq* revêt un aspect particulier car le lieu, même s'il est modeste voire misérable, a permis à la jeune femme de voir certaines de ses aspirations les plus anodines se réaliser.

Quant au second personnage principal, Abou Moussa, il vit dans des espaces retirés, peu confortables car ils sont le reflet de sa personnalité d'homme modeste, dévoué et surtout capable de réaliser des miracles. Son existence vacille entre sa chambre au *funduq* et qui n'a fait objet d'aucune description ou présentation et sa grotte au bord de la mer qui fortifie son portrait d'homme exceptionnel.

10.2.1 L'espace adjuvant

Des espaces, dans les récits romanesques ou filmiques, dépassent la fonction ordinaire de fournir un lieu pour le déroulement des événements et prennent en charge une part du récit. Dans ce cas, le récit revêt des dimensions qui favorisent au personnage des passages élucidant son rôle et lui ouvrant des sentes où il pourrait se faire passage.

L'histoire des *Voisines d'Abou Moussa*, a pris surtout comme espace de son déroulement la ville de Salé car cette cité offre presque tous les ingrédients essentiels à savoir : la mer, les tours, les minarets, une médina, des riads. Ces caractéristiques ont servi la narration et les espaces ont pu contenir la force du récit et compléter plusieurs éléments de l'histoire. Abou Moussa trouve des lieux pour son culte, Chama se déplace entre différents lieux qui reflètent des changements dans sa psychologie et sa situation sociale. Elle vit dans le confort apparent chez Al Jurai mais avec une âme détruite par l'enfermement et l'impuissance du mari, tandis qu'elle semble heureuse dans le *funduq* malgré la précarité du lieu puisqu'elle y trouve l'amour tant souhaité.

10.2.2 L'espace et le temps comme déterminants du genre

Nous pourrions, compte tenu de la présentation et du traitement de l'espace dans *Les voisines d'Abou Moussa*, réitérer l'hypothèse qu'il s'agit d'une œuvre où l'élément historique occupe une place prépondérante. En effet, pour l'ancrage spatio-temporel de son intrigue, les personnages sont restés fidèles au contexte socio-politico-culturel dans lequel l'histoire avait évolué. Ils ont cherché à

rendre compte de certains évènements qu'a connus le Maroc au début du XIV^{ème} siècle,

A Salé, la vie était difficile, les habitants souffraient de pénurie de denrées alimentaires et on assistait à un grand mouvement d'exode. L'état dans lequel se trouvait la ville et une grande partie du Maroc a suscité l'intérêt du narrateur qui lui a consacré une bonne partie dès le début du récit. Après la scène d'exposition, le réalisateur a montré des scènes de la vie quotidienne et qui sont représentatives de toute une histoire.

Le *funduq*, quant à lui, a été présenté comme un espace où évolue plusieurs profils de personnages : les pauvres, les ouvriers, les étrangers, les prostituées et à côté de ces gens défavorisées, le romancier et le cinéaste ont mis le personnage d'Abou Moussa, pour créer la surprise tant désirée et attendue dans les récits, il serait plus attractif de mettre le dénouement de certains nœuds du récit aux mains du personnage le plus démuné.

10.3 *Les voisines d'Abou Moussa* et la question de l'hybridité du film

Le passage du roman au film dans les cas des *Voisines d'Abou Moussa* interpelle la question de l'hybridité que nous considérons comme une forme de travail initiée par certains cinéastes pour aborder des textes qualifiés de classiques et les porter à l'écran. Au Maroc, cette pratique n'a pas connu une grande envergure et Med. A. Tazi constitue l'une des rares exceptions qui ont approché un texte tel que celui-ci.

Le sujet du roman de Tawfiq, peut sembler dépassé et n'intéresser qu'une catégorie de lecteurs. Ce qui pourrait constituer un élément décourageant. Cependant Le réalisateur s'y est investi pour présenter autrement les événements et chercher à les mettre dans une forme qui allie exotisme et fait historique. C'est en quelque sorte ce que le théoricien et dramaturge allemand G. E. Lessing prône en parlant d'« *un renversement des priorités. L'adoption de nouveaux sujets, qui seront romanesques, enracinés dans l'histoire nationale et adaptés au goût bourgeois contemporain, doit amener les auteurs à créer des formes nouvelles* »¹¹⁹.

Il convient désormais de voir à quel degré cette expérience a-t-elle pu aboutir. En considérant les deux œuvres, nous remarquons qu'il s'agit de deux expériences ayant chacune ses points forts et ses lacunes. Si Tawfiq a choisi le roman pour rendre compte d'une période de l'histoire du Maroc, son texte, travaillé avec une narration qui a fait appel à des images minutieusement brodées, ne peut faire l'intérêt d'un grand public et ses longues descriptions sont loin de faire le bonheur de beaucoup de lecteurs du XXI^{ème} siècle. Quant au film, le souci de présenter une histoire avec toutes ses composantes en une heure et demie en a influencé le cours et l'élagage opéré sur l'histoire lui a ôté plusieurs de ses moments forts.

Le scénariste/ réalisateur a travaillé sur les dialogues et aussi sur les descriptions pour pouvoir ne retenir que ce qui lui paraissait inévitable et crucial pour l'histoire. C'est une possibilité qu'offre le cinéma certes car « *dès que le montage fut inventé et pratiqué, il*

¹¹⁹ Muriel Plana, *op. cit.*, p. 14.

*devint possible de représenter des lieux multiples dans un cadre minimal (l'écran) et une durée fictive sans limite dans un temps bref (temps de projection du film) »*¹²⁰. Mais, cette pratique reste contestée surtout pour un récepteur ayant déjà lu le roman et qui s'est arrêté sur un ensemble de ses points forts omis dans le film tout en reconnaissant que cette opération relève de choix artistiques du réalisateur scénariste.

10.4 Les voisines d'Abou Moussa, une structure, un style

Le film de Tazi offre une vision sur une étape de l'histoire du Maroc et une vision de traiter la question historique dans un film de fiction. Si nous partons du principe que le film est un produit composé d'images, de sons, de mouvements et de dialogues, nous nous rendons vite compte que les relations entre ces éléments, dans le film, ont été élaborés dans le respect de l'époque et dans le souci de faire avancer à la fois l'histoire principale d'Abou Moussa, de ses voisines et les histoires parallèles comme celles des juges, du gouverneur et des femmes du *funduq* et que, et contrairement à plusieurs cinéastes ayant travaillé sur le genre historique, Tazi n'a fait aucunement appel à la voix off. C'est-à-dire que ce réalisateur fait partie des cinéastes qui croient qu'au cinéma, il faut montrer ce dont on veut parler et ne pas recourir à la voix off à chaque fois que l'action à montrer s'avère difficile à tourner.

Nonobstant, nous pouvons facilement remarquer un flux de dialogues. Il est peut-être lié à la structure de l'histoire mais il faut également le rattacher au style de Tazi qui, dans la majorité de ses

¹²⁰ *Ibid.*, p. 97.

films, exception faite du *Grand voyage*, a opté pour une certaine abondance des dialogues. Ceux-ci loin d'être redondants ou vagues, ils sont bien travaillés et constituent une valeur ajoutée au film et nous remarquons qu'ils sont, dans presque tous les cas, confiés à un des dialoguistes notoires du cinéma marocain : Ahmed Tayeb Laalej. Lesdits dialogues ont respecté les variantes phonétiques des parlers des régions où se déroule l'action.

Le film de Tazi est également un travail sur certaines représentations dans la société marocaine et qui mêlent soufisme, vérité scientifique et superstition comme le fait de croire à certains exploits extraordinaires de certains saints. Des Marocains ont fait de ces derniers ceux qui guérissent des maladies, ceux qui résolvent les problèmes de couples, ceux qui permettent l'épanouissement professionnel et autres.

Les voisines d'Abou Moussa traite certaines de ces pratiques ancrées dans la croyance populaire et les décrit de façon à en rendre compte de façon précise tout en les remettant en question. Cette question a, probablement, constitué plus chez le réalisateur que chez le romancier, un point fondamental vue la présentation du personnage d'Abou Moussa et le suivi qui lui a été consacré dans le roman et dans le film. Par ailleurs, l'élément de fiction ne peut être dissocié de la réalité ou des représentations que se fait le Marocain de cette réalité en ayant recours à des procédés artistiques comme l'amplification des faits, le recours aux symboles, la gestion des conflits, la création des tensions.

10.4.1 La bande son, une composante au service de la narration

Le son, au cinéma, est conçu de deux points de vue différents : certains le présentent comme une composante essentielle du sens comme Michel Chion qui le définit comme "*lieu du pas-tout-voir*" et on parle, ainsi, de l'image sonore et du son imagé ; d'autres, à l'instar du marocain Hicham Lasri, le prennent comme un élément qu'on subordonne à la composante fondamentale qui est l'image. Ces derniers trouvent soutien de leur thèse dans les films du temps du muet ou d'autres films qui ont choisi d'être moins sonores au moment du parlant. Nous citons, dans ce cas, le film de Jean Louis Trintignant intitulé "*Une journée bien remplie*" dans lequel, la grande importance est cédée à l'action véhiculée par l'image au détriment de la composante primordiale de la bande sonore et qui est les dialogues.

Dans *Les voisins d'Abou Moussa*, la musique et le bruitage accompagnent l'entrée dans le film. Un violon, des hennissements et la cadence du retentissement des sabots des chevaux sèment un climat de quiétude et de sérénité sur l'atmosphère du premier plan pour marquer une entrée paisible dans le film et donner les premières impressions sur son genre.

Avec l'apparition de nouveaux personnages, de nouveaux instruments sont joints au violon et la musique commence à devenir plus imposante à partir du septième plan notamment à l'arrivée du cortège aux remparts de la ville de Salé. Ensuite, elle devient festive et marque la liesse que vit la ville en accueillant son auguste hôte.

Ce passage d'une mélodie à l'autre est constaté le long du film et nous pouvons classer les musiques investies en trois grandes catégories : la première est une musique originale du film composée par l'acteur et musicien Younes Megri. Elle est employée à plusieurs reprises dans le film et marque, avec le bruitage, des moments du film surtout où il y a absence de dialogues. La deuxième est la musique locale, folklorique et elle est présente durant les moments de fêtes et fait appel à des musiciens et instruments locaux. La troisième caractérise surtout un type de situation et un statut social, c'est le cas de la musique andalouse jouée au moment du dîner chez le juge Ibn Al Hafid.

Nous pourrions parler dans ce cas de la dimension "*émotionnelle*" de la musique comme définie par Michel Chion et qui consiste à opérer des choix d'instruments et de mélodies et qui obéit à une nomenclature classique qui rattache certaines actions et certaines situations à certaines mélodies. L'exemple le plus éloquent pour illustrer ceci est le passage d'une scène où on montre la foule à une autre dans laquelle est présentée la haute société (05 min 03 s). Ceci est exprimé, sur la bande son, par un bruit fort et une musique populaire puis, par un montage de son, on passe à une musique classique dans un espace fermé et calme.

Les mêmes mélodies reviennent, en alternance, suivant les situations et, dans des plans, les genres se mélangent pour marquer que l'action connaît la présence de toutes les couches sociales et c'est le cas de la fête du mariage de Chama et Al Jurai. Dans ce cas, les

plans se succèdent montrant la liesse commune sur un fond sonore qui mêle différentes mélodies et différents bruits.

En ce qui concerne les dialogues, la première réplique du film (00 min 51 s) annonçant le statut de l'hôte est prononcée dans un ton qui rompt en quelque sorte avec le climat qui a précédé, et la parole vient annoncer un nouvel ordre qui pourrait s'établir et définir des rapports et des évènements dans le film.

Les dialogues, le long du film, sont en dialecte marocain sans aucune nuance régionale, ce qui assure au film une large réception. Quant à la voix off ou les plages descriptives, nous remarquons leur absence presque totale car le réalisateur a cherché à montrer au lieu de décrire linguistiquement ses scènes. Mais ceci n'a pas dispensé le film de faire appel à d'autres fonctions du verbal comme l'anticipation, la suspension, l'allusion, etc. Et « *le son aide à créer une ambiance et ajoute incontestablement à l'intensité dramatique ou au pouvoir suggestif de l'image. Qu'on pense aux bruits de gare, aux bruits de tempête, aux bruits de fusillade, qu'on imagine la résonance de l'aboiement d'un chien dans la solitude de la nuit (Luis Bunuel) ou l'état de tension que peut créer chez le spectateur la qualité de certains silences* »¹²¹.

Les dialogues, dans *Les voisins d'Abou Moussa*, sont généralement courts et ne tombent pas dans l'étalage de ce que l'image est capable de montrer. De même, les différences de statuts ou de rangs sociaux n'a pas été un indice révélateur du registre choisi et nous avons pu remarquer que le scénariste/ réalisateur a parié sur

¹²¹ Yveline Baticle, *Clés et codes du cinéma*, Paris, Magnard, 1973, p. 200.

la fluidité de la langue et la simplicité des dialogues et il a sacrifié, en grande partie, la langue du roman qui se voulait à portée poétique.

Quant au bruitage dans le film, nous avons relevé que les différents espaces et les différentes actions ont été accompagnés de bruitage qui les rendaient vivants. Dans certains cas, les choix étaient pointus et le bruit d'ambiance relevait d'un choix artistique comme c'est le cas des sons des mouettes (invisibles dans le champ) et qui dépassaient, du point de vue volume, le son des vagues (27 min 05 s). Le réalisateur a cherché, par ce procédé, à prolonger les souffrances de Chama évoquées dans le plan précédent dans le cours de vie d'Abou Moussa pour montrer la relation entre les deux.

Dans *Les voisines d'Abou Moussa*, la bande son revêt une grande importance car c'est un film où les dialogues abondent, la musique est fort présente, le bruitage significateur et les moments de silence rares.

10.4.2 *Les voisines d'Abou Moussa*, des thématiques entre passé et présent

En général, le film est un lieu d'aborder une thématique sous un angle bien déterminé et qui est celui de l'artiste créateur. Dans *Les voisines d'Abou Moussa*, la composante historique est présentée pour convoquer, à travers elle, les questions du présent et les thématiques de l'époque de création. Le film a cherché, dans une large mesure, à poser des questions concernant le soufisme comme sujet principal du film et l'influence qu'il a exercé sur plusieurs aspects de la vie marocaine.

Cependant, d'autres thématiques sont présentes dans le film et dans certains passages avec force et acuité. Il s'agit, entre autres, de la question de l'autorité et les conflits qu'elle génère. Tazi a mis en conflit, dès le cinquième plan du film, deux personnages représentatifs de deux autorités différentes : la justice en rapport avec la religion à l'époque et la gestion territoriale relevant de l'administration civile. Dans ce plan, intelligemment inséré, Tazi a révélé la discorde entre Ibn Al Hafid, le juge et Jarmun le gouverneur.



Le gouverneur Jarmun voulait anticiper et saluer le juge suprême Al Jurai, mais ce dernier l'a esquivé et a salué, en premier, le juge Ibn Al Hafid

Une autre thématique est abordée, dans le film, et avec force, il s'agit de la situation de la femme dans la société marocaine et nous pensons que le réalisateur, à travers cette thématique, a cherché à relancer le débat à ce propos. Chama joue un rôle capital dans le déroulement du film car elle contribue à relancer plusieurs de ses

étapes. Cette femme change à chaque fois de situation sociale et de milieu de vie. Ses déambulations, majoritairement malgré elle, ont permis de mettre à nu la situation de la femme quel que soit son milieu de vie. Les princesses, les femmes de notables, les prostituées sont toutes montrées comme subordonnées de l'homme et sujettes à tous les aléas. C'est un angle sous lequel nous pouvons qualifier le film comme un plaidoyer pour la condition féminine au Maroc.

10.4.3 Le traitement visuel et l'enjeu artistique

Si nous prenons, dans le film de Tazi, le personnage principal à savoir Abou Moussa, il est présenté de façon très ordinaire à tel point que nous n'arrivons pas à le distinguer des autres personnages si on se fie uniquement aux costumes et aux cadres. C'est un procédé qui vise à laisser au récepteur le soin de classer les personnages et de délimiter ses attentes car, dans un film, il ne faut jamais tout montrer et il faut parier sur l'intelligence du récepteur. Ce procédé a fait appel à d'autres composantes pour hisser Abou Moussa au rang de l'un des personnages principaux du film. Il est devenu omniprésent dans différents lieux au même temps, il a invité à une prière rogatoire le jeudi (jour de naissance de Satan), etc.

La composition des couleurs suivie d'un grand travail d'étalonnage a pu faire du film une succession d'images et compositions. De plus, un jeu sur le sombre et l'obscur a donné cette impression essentielle au film historique et l'alternance des intérieurs et des extérieurs a ajouté un ingrédient essentielle servant le genre et révélant à plusieurs reprises les psychologies des personnages.

Par exemple, Abou Moussa est généralement présenté à l'extérieur dans un lieu symbolique (une plage, une colline) et même lorsqu'il est dans sa grotte, ses actes dépassent ce lieu fermé pour d'autres lieux. Quant à Chama, elle est souvent à l'intérieur et ne sort que sur ordre de l'homme ou en sa compagnie ; c'est une façon de présenter la situation de la femme dans la société marocaine de l'époque.

En ce qui concerne les plans, ils sont dans leur majorité panoramique, d'ensemble ou généraux ; dans peu de situation les plans sont serrés et rarement le réalisateur a eu recours au gros plan. C'est une méthode qui donne une certaine amplitude au récit et le laisse ouvert sur l'espace et les personnages. Mais ce constat paraît un peu intrigant surtout que le casting est intéressant et plusieurs des comédiens jouant dans le film sont fort capables de créer l'émotion par la qualité de leur jeu s'ils sont pris en gros ou très gros plans. D'autant plus que nombreuses sont les situations dans lesquelles le gros plan pourrait servir l'image et sa beauté, le film et son déroulement. Donnons dans ce sens, le premier plan montrant Abou Moussa (min 04 : 10). Néanmoins, il convient de signaler que les plans panoramiques et d'ensemble ont joué un rôle important dans le film et ont permis largement à définir son genre.

Le tableau suivant illustre le recours à certains plans pour les deux personnages principaux : Chama et Abou Moussa

Personnage	Time-code	Type de plan	Action
Chama	07 : 23	Plan d'ensemble, vue de derrière 3/4	Chama donne à se laver à l'hôte Abu Salim Al Jurai
	07 : 24	Plan épaule	Chama surprise par le cri de l'hôte dénonçant la température de l'eau
	07 : 28	Plan d'ensemble, profil	Chama regardant la conséquence de son soi-disant acte
	07 : 32	Plan épaule	Chama surprise de la réaction de l'hôte
	07 : 36	Plan épaule rapproché	Chama baissant les yeux en réponse au regard de l'hôte
	07 : 40	Plan d'ensemble, profil puis plan d'ensemble, s'agissant d'un plan séquence	Chama s'attend à une réaction plus affirmée de l'hôte
	07 : 52	Plan d'ensemble	Chama prend la place de l'hôte sur ordre de ce dernier qui lui verse l'eau pour se laver

	08 : 16	Plan d'ensemble, vue de derrière	Chama rejoignant la servante
	08 : 18	Plan épaule	Chama reprochant à la servante son acte
	08 : 26	Plan d'ensemble, vue de derrière	Chama reprochant à la servante son acte
	11 : 02	Plan d'ensemble avec zoom off	Chama en robe de mariée
	13 : 06	Plan d'ensemble avec zoom in	Chama en robe de mariée
	13 : 15	Plan d'ensemble	Chama en robe de mariée
	13 : 23	Plan épaule	Chama en robe de mariée
	13 : 26	Plan d'ensemble	Chama en robe de mariée
	13 : 29	Plan épaule	Chama en robe de mariée
	14 : 09	Plan d'ensemble, profil	Chama dans sa nouvelle chambre
	14 : 17	Plan d'ensemble, Chama en arrière plan puis en 1 ^{er} plan	Chama dans sa nouvelle chambre avec son époux

		s'agissant d'un plan séquence	
	14 : 35	Plan épaule	Chama dans sa nouvelle chambre avec son époux
	14 : 54	Plan d'ensemble	Chama dans sa nouvelle chambre avec son époux
	16 : 34	Plan épaule, profil, 3/4	Chama, quittant la ville, regarde Abou Moussa
	16 : 40	Plan épaule, profil, 3/4	Chama quittant la ville regarde Abou Moussa
	16 : 48	Plan d'ensemble	Les deux personnages sont dans le cadre, Abou Moussa regarde Chama quittant la ville
	17 : 13	Plan d'ensemble	Chama, du haut de sa monture, jette un regard sur le paysage
	17 : 39	Plan d'ensemble	Chama accomplissant la prière dans sa nouvelle maison
	17 : 53	Plan d'ensemble	Chama dans le salon de sa nouvelle maison
	18 : 17	Plan épaule	Chama parlant à la servante Zayda

	18 : 24	Plan épaule	Chama parlant à la servante Zayda
	18 : 35	Plan d'ensemble	Chama dans le salon de sa nouvelle maison
	19 : 34	Plan buste	Chama accueillant son époux
	19 : 42	Plan d'ensemble	Chama accueillant son époux
	19 : 55	Plan d'ensemble, plongée	Chama et son mari sont au salon pour des retrouvailles
	20 : 09	Plan épaule	Chama recevant un collier de son mari
	20 : 31	Plan buste	Chama racontant son histoire à son mari
	20 : 41	Plan américain puis d'ensemble	Chama racontant son histoire à son mari
	21 : 05	Plan buste	L'invitation à l'amour
	21 : 32	Gros plan sur les pieds	L'invitation à l'amour
	21 : 53	Plan d'ensemble	Chama écoutant les excuses de son mari, impuissant

	21 : 58	Plan d'ensemble	Chama écoutant les excuses de son mari, impuissant
	22 : 51	Plan d'ensemble	Chama au salon, elle brode
	22 : 55	Plan d'ensemble	Chama au salon, reçoit une servante
	23 : 00	Plan italien	Chama s'adressant à la servante
	23 : 08	Plan d'ensemble	Chama au salon, elle brode
	24 : 12	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	24 : 22	Gros plan	Chama, malade
	24 : 28	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	24 : 38	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	24 : 43	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	24 : 55	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	25 : 28	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	25 : 42	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	26 : 04	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée
	27 : 00	Plan d'ensemble	Chama, malade et alitée

	27 : 06	Plan italien	Chama malade et alitée
	27 : 36	Plan d'ensemble	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	27 : 46	Plan d'ensemble	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	27 : 51	Plan italien	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	28 : 50	Plan d'ensemble	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	28 : 58	Gros plan	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	29 : 02	Plan d'ensemble	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	29 : 06	Gros plan	Chama semble légèrement soulagée de sa souffrance
	29 : 32	Plan d'ensemble	Chama se fait les tresses par sa servante
	29 : 36	Gros plan	Chama rétablie
	29 : 40	Plan d'ensemble	Chama se fait les tresses par sa servante
	29 : 46	Gros plan	Chama causant avec sa servante
	29 : 51	Plan d'ensemble	Chama causant avec sa servante
	30 : 00	Gros plan	Chama causant avec sa servante

	30 : 11	Gros plan	Chama causant avec sa servante
	30 : 46	Plan d'ensemble	Chama et la servante devant la porte du commerçant
	30 : 56	Plan d'ensemble	Chama et la servante chez le commerçant
	31 : 01	Plan épaule	Chama et la servante chez le commerçant
	31 : 09	Plan épaule	Chama et la servante chez le commerçant
	31 : 12	Plan épaule	Chama et la servante chez le commerçant
	31 : 19	Plan d'ensemble	Chama et la servante quittant la boutique
	31 : 31	Plan italien	Chama et la servante regardant par la fenêtre
	31 : 47	Plan italien	Chama et la servante regardant par la fenêtre
	32 : 08	Plan italien	Chama, la servante et Rabeh regardant par la fenêtre
	31 : 32	Plan italien	Chama, la servante et Rabeh regardant par la fenêtre
	33 : 23	Plan d'ensemble	Au salon, Chama causant avec la servante
	33 : 29	Gros plan	Chama souriante
	33 : 36	Plan d'ensemble	Au salon, Chama causant avec la servante
	33 : 45	Plan épaule	Chama souriante
	33 : 51	Plan d'ensemble	Au salon, Chama causant avec la servante

	33 : 53	Plan épaule	Chama souriante
	33 : 57	Plan d'ensemble	Au salon, Chama causant avec la servante
	34 : 10	Plan épaule	Chama recevant son époux
	34 : 14	Plan d'ensemble	Chama recevant son époux
	34 : 27	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	34 : 44	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	35 : 00	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	35 : 06	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	35 : 10	Plan d'ensemble	Chama causant avec son époux
	35 : 22	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	35 : 31	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	35 : 38	Plan d'ensemble	Chama avec la femme du sultan
	35 : 44	Plan buste	Chama causant avec la femme du sultan
	35 : 51	Plan épaule, profil, 3/4	Chama causant avec la femme du sultan
	35 : 36	Plan buste	Chama causant avec la femme du sultan

	35 : 57	Plan d'ensemble	Chama causant avec la femme du sultan
	38 : 07	Plan d'ensemble, zoom off	Chama causant avec son époux
	38 : 13	Plan d'ensemble	Chama causant avec son époux
	38 : 27	Plan italien	Chama causant avec son époux
	38 : 38	Plan épaule	Chama causant avec son époux
	39 : 00	Plan d'ensemble	Les préparatifs pour aller dans la maison du sultan
	39 : 04	Plan buste	Chama parlant à sa servante
	39 : 11	Plan d'ensemble	Les préparatifs pour aller dans la maison du sultan
	39 : 27	Plan buste	Chama parlant à sa servante
	39 : 36	Gros plan	Chama parlant à sa servante
	39 : 47	Plan d'ensemble, plongée	Chama quittant sa maison
	39 : 50	Plan épaule, profil	Chama quittant sa maison
	40 : 12	Plan d'ensemble, travelling latéral	Chama dans la maison du sultan
	40 : 40	Plan épaule	Chama, heureuse dans une réception donnée par la femme du sultan

	40 : 43	Plan d'ensemble, travelling latéral	Chama dans la maison du sultan
	41 : 06	Plan d'ensemble	Chama dans la maison du sultan
	41 : 18	Plan d'ensemble, travelling latéral	Chama dans la maison du sultan, une servante vient annoncer la mort du mari de Chama
	41 : 27	Plan buste	Chama recevant la nouvelle de la mort de son mari
	41 : 55	Plan d'ensemble	Chama attristée
	42 : 03	Plan buste	Chama attristée
	43 : 12	Plan épaule	Chama en habit de deuil
	43 : 23	Plan d'ensemble	Chama recevant ses affaires
	43 : 36	Plan épaule	Chama en habit de deuil
	43 : 41	Plan d'ensemble	Chama recevant ses affaires
	43 : 45	Plan épaule	Chama en habit de deuil et en larmes
	43 : 51	Plan épaule, profil, $\frac{3}{4}$	Chama, en larmes, écoutant les consolations de la femme du sultan
	44 : 01	Plan épaule	Chama, en larmes, écoutant les consolations de la femme du sultan

	44 : 10	Plan d'ensemble	Chama, en larmes, écoutant les consolations de la femme du sultan
	44 : 51	Plan italien puis plan d'ensemble (plan séquence)	Chama ouvrant une porte et reçoit une servante qui lui remet des affaires
	45 : 23	Plan épaule	Chama recevant la nouvelle de faire le pèlerinage
	45 : 27	Plan d'ensemble	Chama remerciant Dieu
	45 : 39	Plan d'ensemble, travelling latéral	Chama, en fête, se préparant au départ
	45 : 53	Plan épaule	Chama souriante
	45 : 57	Plan d'ensemble	Chama, en fête, se préparant au départ
	46 : 03	Plan d'ensemble	Chama au salon de la femme du sultan
	46 : 09	Plan épaule	Chama écoutant la femme du sultan
	46 : 12	Plan d'ensemble	Chama écoutant la femme du sultan
	46 : 20	Plan d'ensemble légèrement serré	Chama écoutant la femme du sultan
	46 : 35	Plan d'ensemble	Chama écoutant la femme du sultan
	46 : 40	Plan épaule	Chama écoutant la femme du sultan

	46 : 51	Plan d'ensemble	Chama écoutant la femme du sultan
	47 : 05	Plan d'ensemble	Chama écoutant la femme du sultan
	47 : 10	Plan épaule	Chama, en larmes, écoutant la femme du sultan
	47 : 27	Plan d'ensemble	Chama écoutant la femme du sultan
	47 : 36	Plan épaule	Chama, en larmes, écoutant la femme du sultan
	47 : 53	Plan d'ensemble	Chama au cortège de la femme du sultan à destination de La Mecque
	49 : 50	Plan italien	Chama écoutant le testament légué par la femme du sultan
	49 : 53	Plan d'ensemble	Chama au salon de la femme du sultan
	50 : 00	Plan épaule	Chama triste et méditante
	50 : 07	Plan d'ensemble	Chama en voyage
	50 : 20	Plan d'ensemble	Chama, rentrée chez Ibn Al Hafid
		50 : 27	Plan buste
50 : 35		Plan d'ensemble légèrement serré	Chama écoutant Ibn Al Hafid
50 : 40		Plan épaule	Chama écoutant Ibn Al Hafid
50 : 45		Plan d'ensemble légèrement serré	Chama écoutant Ibn Al Hafid

	50 : 50	Plan d'ensemble, plongée	Chama écoutant Ibn Al Hafid en lui massant les pieds
	50 : 53	Gros plan	Chama massant les pieds d'Ibn Al Hafid
	50 : 57	Plan épaule	Chama écoutant Ibn Al Hafid
	51 : 05	Plan d'ensemble, plongée	Chama écoutant Ibn Al Hafid en lui massant les pieds
	52 : 30	Plan d'ensemble avec travelling latéral	Ibn Al Hafid marie Chama à Ali
	53 : 04	Plan d'ensemble	Ibn Al Hafid marie Chama à Ali
	53 : 09	Plan italien	Ibn Al Hafid conclut l'acte de mariage de Chama
	53 : 16	Plan italien	Ibn Al Hafid conclut l'acte de mariage de Chama
	53 : 26	Plan italien	Mariage conclu
	53 : 33	Plan italien	Mariage conclu
	53 : 38	Plan italien	Mariage conclu
	53 : 51	Plan d'ensemble, plongée	Conclure le mariage et arrivée de Jarmun
	54 : 36	Plan italien	Chama écoutant Jarmun

	54 : 53	Plan d'ensemble, large	Chama et l'audience écoutant Jarmun
	55 : 04	Plan italien	Chama écoutant Jarmun
	56 : 02	Plan d'ensemble, légèrement serré	Chama avec son mari Ali dans leur chambre
	56 : 13	Plan épaule	Chama écoutant Ali
	56 : 16	Plan d'ensemble, légèrement serré	Chama écoutant Ali
	56 : 22	Plan épaule	Chama s'adressant à Ali
	56 : 30	Plan d'ensemble, serré	Chama écoutant Ali
	56 : 34	Plan d'ensemble	Chama s'adressant à Ali
	56 : 45	Plan épaule serré	Chama lisant le Coran à Ali
	56 : 57	Plan épaule serré	Chama écoutant Ibn Al Hafid
	57 : 00	Plan d'ensemble	Chama recevant Ibn Al Hafid
	57 : 10	Plan d'ensemble	Chama et Ali recevant Ibn Al Hafid
	59 : 14	Plan italien	Chama au chevet d'Ibn Al Hafid, malade
	59 : 22	Plan d'ensemble	Chama au chevet d'Ibn Al Hafid, malade

	59 : 29	Plan buste	Chama au chevet d'Ibn Al Hafid, malade
	59 : 42	Plan d'ensemble, plongée	Chama au chevet d'Ibn Al Hafid, malade et recevant Jarmun
	1 : 00 : 03	Plan buste	Chama écoutant Jarmun
	1 : 00 : 47	Plan d'ensemble	Chama et Ibn Al Hafid, écoutant Jarmun
	1 : 01 : 01	Plan d'ensemble	Chama et Ibn Al Hafid, écoutant Jarmun
	1 : 01 : 27	Plan d'ensemble	Chama répondant Jarmun
	1 : 01 : 46	Plan épaule	Chama en conversation avec Jarmun
	1 : 02 : 07	Plan épaule	Chama écoutant Jarmun
	1 : 02 : 32	Plan d'ensemble	Chama et Ibn Al Hafid, écoutant Jarmun
	1 : 02 : 35	Plan d'ensemble	Mort d'Ibn Al Hafid
	1 : 02 : 50	Plan d'ensemble	Chama en larmes au chevet d'Ibn Al Hafid
	1 : 03 : 39	Plan d'ensemble	Chama chassée par les hommes de Jarmun, de la maison d'Ibn Al Hafid
	1 : 03 : 47	Plan buste	Chama chassée par les hommes de Jarmun, de la maison d'Ibn Al Hafid
	1 : 03 : 54	Plan d'ensemble	Chama chassée par les hommes de Jarmun, de la maison d'Ibn Al Hafid

	1 : 04 : 02	Plan d'ensemble, de dos	Chama quittant la maison d'Ibn Al Hafid
	1 : 04 : 20	Plan d'ensemble, légère plongée	Chama arrivant au <i>funduq</i> avec son mari
	1 : 07 : 50	Plan d'ensemble	Chama et son mari arrivent au <i>funduq</i>
	1 : 08 : 02	Plan épaule	Chama au <i>funduq</i>
	1 : 10 : 15	Plan d'ensemble	Chama, dans sa chambre, causant avec son ex-servante
	1 : 10 : 23	Plan épaule	Chama s'adressant à son mari
	1 : 10 : 30	Plan d'ensemble	Chama , Ali et la servante discutent
	1 : 10 : 42	Plan épaule	Chama s'adressant à sa servante
	1 : 12 : 05	Plan d'ensemble	Chama causant avec Julia
	1 : 12 : 36	Plan américain	Chama regardant son mari et Pedro causer
	1 : 16 : 31	Plan buste	Chama au chevet de Julia, violée
	1 : 16 : 41	Plan d'ensemble	Chama dans la chambre de Julia avec Ali et Pedro
	1 : 17 : 00	Plan épaule	Chama écoutant les accusations de Julia
	1 : 17 : 14	Plan d'ensemble	Chama dans la chambre de Julia avec Ali et Pedro
	1 : 18 : 10	Plan buste	Dans sa chambre, Chama causant avec son mari

	1 : 18 : 18	Plan d'ensemble	Dans sa chambre, Chama causant avec son mari
	1 : 18 : 52	Plan d'ensemble, travelling latéral	Chama se dirigeant vers la chambre d'Abou Moussa
	1 : 19 : 05	Plan d'ensemble, serré	Chama face à Abou Moussa
	1 : 19 : 09	Plan buste	Chama s'adressant à Abou Moussa
	1 : 21 : 01	Plan buste	Chama reçoit la visite d'une voisine
	1 : 21 : 30	Plan italien, plongée	Chama reçue chez Jarmun
	1 : 21 : 40	Plan buste	Chama reçue chez Jarmun
	1 : 22 : 43	Plan épaule	Chama écoutant Jarmun la courtiser
	1 : 22 : 49	Plan d'ensemble	Chama écoutant Jarmun la courtiser
	1 : 23 : 00	Plan épaule	Chama tente d'esquiver Jarmun
	1 : 23 : 05	Plan d'ensemble	Chama écoutant Jarmun la courtiser
	1 : 23 : 16	Plan épaule	Chama tente d'esquiver Jarmun
	1 : 23 : 22	Plan d'ensemble	Chama écoutant Jarmun la courtiser
	1 : 23 : 37	Plan épaule	Chama tente d'esquiver Jarmun
	1 : 23 : 54	Plan épaule	Chama tente d'esquiver Jarmun
	1 : 24 : 09	Plan d'ensemble	Chama tente d'esquiver Jarmun

	1 : 24 : 15	Plan d'ensemble	Chama regardant souffrir subitement souffrir Jarmun
	1 : 25 : 36	Plan d'ensemble	Chama suivant Ali arrêté par les hommes de Jarmun
	1 : 25 : 56	Plan épaule	Chama en larmes
	1 : 26 : 00	Plan buste	Chama demandant aide
	1 : 26 : 05	Plan buste	Chama, en larmes, demandant aide
	1 : 28 : 04	Plan d'ensemble	Chama demandant aide à un notable
	1 : 28 : 07	Plan buste	Chama reçoit les promesses d'aide
	1 : 31 : 17	Plan italien	Chama chez le notable
	1 : 31 ; 30	Plan épaule	Chama chez le notable
	1 : 36 : 02	Plan d'ensemble	Chama remerciant le notable pour son aide
	1 : 36 : 17	Plan buste	Chama écoutant le notable
	1 : 36 : 48	Plan buste	Chama quittant la maison du notable
	1 : 37 : 12	Plan d'ensemble	Chama en route chez elle
	1 : 37 : 33	Plan d'ensemble	Chama rencontrant son époux
	1 : 39 : 03	Plan buste	Chama regardant Abou Moussa prendre soin de la dépouille de la cigogne
	1 : 42 : 27	Plan d'ensemble	Chama dans sa chambre, son mari arrive
	1 : 42 : 52	Plan buste	Chama parlant à son mari

	1 : 44 : 17	Plan d'ensemble	Chama chez elle se préparant pour aller au bain maure
	1 : 44 : 33	Plan épaule	Chama chez elle se préparant pour aller au bain maure
	1 : 45 : 25	Plan d'ensemble	Chama rentrant du bain maure
	1 : 45 : 54	Plan d'ensemble	Chama dans sa chambre
	1 : 46 : 01	Plan buste	Chama surprend Ali dans la chambre de Julia
	1 : 46 : 24	Plan d'ensemble	Chama, pensive, dans sa chambre
	1 : 50 : 18	Plan d'ensemble, puis buste, puis d'ensemble s'agissant d'un travelling latéral	Chama, sanglotant, dans son lit
	1 : 53 : 20	Plan buste	Chama recevant de ses voisines la nouvelle de la mort de Julia
	1 : 53 : 38	Plan d'ensemble puis épaule	Chama chez le notable implorant son intervention pour l'enterrement de Julia dans le cimetière musulman
	1 : 54 : 30	Plan d'ensemble	Chama frappant aux portes de ses voisines
	1 : 55 : 17	Plan buste, ¾	Chama frappant à la porte d'Abou Moussa
	1 : 55 : 27	Gros plan	Chama et ses voisines priant Abou Moussa à présider une prière rogatoire

	1 : 56 : 03	Plan d'ensemble	Chama et ses voisines implorant Abou Moussa
	1 : 56 : 50	Plan d'ensemble	Chama et ses voisines sortant, avec Abou Moussa pour une prière rogatoire
	1 : 57 : 27	Plan d'ensemble	Chama et ses voisins sortant, avec Abou Moussa pour une prière rogatoire
	1 : 58 : 40	Plan d'ensemble	Chama, Abou Moussa, les voisines et des habitants de la ville recevant les premières gouttes de pluie
Abou Moussa	04 : 08	Plan d'ensemble, profil 3/4, contre plongée	Abou Moussa assistant à l'arrivée du convoi d'Abu Salim Al Jurai
	10 : 20	Plan épaule	Abou Moussa écoutant l'information du mariage de Chama
	10 : 30	Vue d'ensemble, contre plongée	Abou Moussa quitte sa place
	15 : 11- 15 : 29	Plan épaule, vue de profil ¾ suivi d'un plan épaule de dos	Abou Moussa devant une porte
	15 : 37	Plan d'ensemble, derrière, plongée	Abou Moussa descendant des escaliers

	15 : 40	Plan d'ensemble, derrière, légère plongée	Abou Moussa quittant le <i>funduq</i>
	15 : 54	Plan buste puis profil	Abou Moussa méditant
	16 : 01	Plan d'ensemble, Abou Moussa au second plan	Abou Moussa au bord de la mère regardant arriver un enfant
	16 : 06	Plan d'ensemble	Abou Moussa assis au bord de la mer avec l'enfant
	16 : 12	Plan d'ensemble	Abou Moussa assis au bord de la mer avec l'enfant
	16 : 31	Plan épaule, profil, 3/4	Abou Moussa regardant Chama quittant la ville
	16 : 36	Plan épaule, profil, 3/4	Abou Moussa regardant Chama quittant la ville
	16 : 45	Plan épaule, profil, 3/4	Abou Moussa regardant Chama quittant la ville
	16 : 48	Plan d'ensemble	Les deux personnages sont dans le cadre, Abou Moussa regarde Chama quittant la ville
	22 : 33	Plan général	Abou Moussa quittant sa grotte

	22 : 46	Plan italien	Abou Moussa contemplant la mer
	26 : 07	Plan d'ensemble	Abou Moussa entrant dans la grotte
	26 : 23	Plan d'ensemble	Abou Moussa allumant une bougie
	26 : 33	Plan d'ensemble, de derrière, puis de devant	Abou Moussa posant la bougie, et se mettant à mouler une substance
	27 : 21	Plan italien	Abou Moussa préparant une solution remède
	27 : 28	Gros plan	Abou Moussa buvant la solution
	29 : 12	Plan général	Abou Moussa marchant pas loin de la mer et suivi d'un enfant
	29 : 23	Plan épaule	Abou Moussa souriant et levant l'enfant par les aisselles
	29 : 30	Plan d'ensemble	Abou Moussa pose l'enfant et le regarde
	44 : 29	Plan d'ensemble	Abou Moussa au bord de la mer
	44 : 40	Plan d'ensemble	Abou Moussa à l'entrée de sa grotte
	48 : 05	Plan épaule	Abou Moussa à l'entrée de sa grotte
	48 : 15	Plan d'ensemble	Abou Moussa au bord de la mer
	48 : 28	Plan d'ensemble	Abou Moussa rencontrant les revenants de La Mecque
	48 : 38	Plan américain	Abou Moussa donnant à boire aux pèlerins
	48 : 42	Plan américain	Abou Moussa donnant à boire aux revenants

	48 : 46	Plan américain	Abou Moussa écoutant les revenants
	48 : 49	Gros plan	Abou Moussa donnant à boire aux revenants
	48 : 52	Plan américain	Abou Moussa donnant à boire aux revenants
	48 : 55	Plan épaule	Abou Moussa écoutant les revenants
	48 : 58	Plan épaule	Abou Moussa écoutant les revenants
	49 : 05	Gros plan	Abou Moussa écoutant les revenants
	49 : 10	Plan d'ensemble	Abou Moussa avec les revenants de La Mecque
	1 : 03 : 27	Plan d'ensemble	Abou Moussa au cortège funèbre d'Ibn Al Hafid
	1 : 03 : 30	Plan épaule	Abou Moussa au cortège funèbre d'Ibn Al Hafid
	1 : 12 : 48	Plan d'ensemble	Abou Moussa marchant
	1 : 19 : 05	Plan d'ensemble, serré	Abou Moussa, face à Chama
	1 : 19 : 12	Plan italien	Abou Moussa écoutant Chama
	1 : 19 : 32	Plan d'ensemble	Abou Moussa reçoit Ali à l'extérieur de la ville
	1 : 19 : 39	Plan d'ensemble, légère contre plongée	Abou Moussa et Ali marchent

	1 : 19 : 45	Plan d'ensemble, plongée	Abou Moussa au bord de la mer
	1 : 20 : 13	Plan italien, de dos puis de profil	Abou Moussa au bord de la mer
	1 : 20 : 19	Plan américain	Abou Moussa rentrant de mer
	1 : 20 : 29	Plan d'ensemble	Abou Moussa et Ali devant la porte fermée de la ville
	1 : 20 : 34	Plan d'ensemble	Abou Moussa et Ali devant la porte fermée de la ville
	1 : 20 : 45	Plan d'ensemble	Abou Moussa et Ali dans la grotte
	1 : 22 : 26	Plan buste	Abou Moussa, dans la grotte, écoutant Ali
	1 : 22 : 35	Plan d'ensemble	Abou Moussa, dans la grotte, écoutant Ali
	1 : 22 : 38	Plan buste	Abou Moussa, dans la grotte, écoutant Ali
	1 : 24 : 00	Plan d'ensemble	Abou Moussa se livrant à des pratiques
	1 : 24 : 15	Plan épaule	Abou Moussa se livrant à des pratiques
	1 : 24 : 38	Plan épaule	Abou Moussa se livrant à des pratiques
	1 : 25 : 19	Plan épaule	Abou Moussa soulagé
	1 : 29 : 29	Plan d'ensemble	Abou Moussa salué par une foule et recevant ses doléances
	1 : 30 : 19	Plan d'ensemble	Abou Moussa marchant

	1 : 30 : 32	Plan d'ensemble	Abou Moussa quittant sa chambre et déposant de la nourriture aux portes de ses voisines
	1 : 37 : 42	Plan d'ensemble	Abou Moussa rentrant au <i>funduq</i>
	1 : 38 : 05	Plan buste	Abou Moussa regardant l'enfant
	1 : 38 : 30	Plan d'ensemble	Abou Moussa devant une cigogne tuée par l'enfant
	1 : 39 : 07	Plan d'ensemble	Abou Moussa enveloppant la dépouille dans un tissu
	1 : 41 : 30	Plan d'ensemble	Abou Moussa quittant sa chambre
	1 : 41 : 36	Gros plan	Abou Moussa regardant le ciel
	1 : 55 : 00	Plan d'ensemble	Abou Moussa rentrant au <i>funduq</i>
	1 : 55 : 25	Plan buste	Abou Moussa recevant ses voisines
	1 : 55 : 46	Plan buste	Abou Moussa écoutant ses voisines
	1 : 56 : 50	Plan d'ensemble	Abou Moussa et ses voisines sortant pour une prière rogatoire
	1 : 57 : 27	Plan d'ensemble	Abou Moussa et ses voisines sortant pour une prière rogatoire
	1 : 58 : 40	Plan d'ensemble	Chama, Abou Moussa, les voisines et des habitants de la ville recevant les premières gouttes de pluie

Commentaire

A partir du découpage effectué, nous retenons que, sur le plan des prises de vue, le réalisateur a opté plus pour des plans d'ensemble et des plans épaule. C'est un choix qui met en relief deux éléments à savoir le personnage et le décor surtout dans un film à vocation historique comme il est le cas des *Voisines d'Abou Moussa*. En effet, Med Abderrahman Tazi a donné une importance remarquable au décor et son investissement dans ce sens est visible vus les éléments qu'il a mis en scène. Il a également contextualisé son histoire en cherchant des plateaux, en introduisant des accessoires et en faisant appel à des costumes largement compatibles avec l'époque. Ce travail est d'une grande importance, non seulement pour éviter les anachronismes, mais pour pouvoir effectuer des compositions qui donnent à l'image son ampleur et sa beauté tout en plongeant le récepteur dans les univers du film.

Un autre élément peut être à l'origine du choix des plans d'ensemble, il s'agit de la figuration et de la présence d'un grand nombre de personnages dans le même décor. Dans ce sens, nous pourrions avancer qu'à côté de Souhail Ben Barka, Tazi est parmi les réalisateurs qui ont opté, quand le besoin artistique l'exige, à recourir à de nombreux figurants avec tout ce que ceci demande du point de vue de la production et de la gestion d'un plateau de tournage. Outre la question de la production, la présence de la figuration, dans un film et là où il le faut, peut constituer un point de force et doter le film de l'émotion que génère ce type de scène.

Une considération de l'ordre d'apparition des personnages principaux montre que Chama occupe la première place et ceci parce qu'elle peut être considérée comme le noyau autour duquel tournent les principaux protagonistes. Elle entretient des liens avec Ibn Al Hafid, Jarmun, Abou Moussa et les locatrices du *funduq*. Cependant, et malgré les compétences de jeu qu'elle a montré, elle n'a été prise en gros plan que trois fois surtout que le recours à ce plan se fait quand l'acteur ou l'actrice est capable de participer à créer l'émotion tant recherchée dans un film. Le gros plan est, aussi, le moyen pour insister sur des particularités, des détails et nous pensons que les souffrances que Chama a vécues, pourraient être montrées par les expressions de son visage.

Si on compte 39 plans d'ensemble pour Abou Moussa et 136 pour Chama, c'est pour montrer l'importance de ce plan dans la narration surtout que les deux protagonistes apparaissent souvent comme entretenant des liens avec les autres personnages et leurs existences n'a rien de spécial en elle-même car leurs personnalités ne se manifestent qu'en rapport avec l'entourage. Chama, en particulier, semble souvent intégrée dans l'ensemble qu'elle subit mais garde toujours, de façon tacite dans plusieurs cas, l'aspect de l'héroïne qui « *organise l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant la population des personnages* »¹²².

Le rapport entre les personnages est clairement déductible à partir du tableau et les personnages principaux à savoir Chama et Abou Moussa semblent mener deux styles de vie distincts mais qui

¹²² Marie-Claude Taranger, *Eléments d'analyse filmique*, Paris, Editions Nathan, 2001, p. 34.

convergent vers les principes de la bonté, de la générosité, de la fidélité et de la sincérité ; mais au cours du film, ils ne se rencontrent que rarement et de loin. Ils sont les deux personnages qui gèrent le récit chacun de son côté. Chama, au niveau de la haute société où elle fut introduite par son protecteur et avec laquelle elle a gardé des liens. Et Abou Moussa, avec les démunis et la plèbe dont il se porte, implicitement le défenseur. Par conséquent, nous pouvons avancer que les deux personnages permettent d'introduire le spectateur dans deux univers différents qui sont souvent en conflit et que le récit accompagne et fait apparaître de temps en temps.

Chama, apparaît, pour la première fois, dans le film, un peu plus tard qu'Abou Moussa, pour servir des hommes de la haute société. Elle est présentée en servante dupée et chargée, sans le vouloir, d'une mission dont elle n'a pas coutume (07 min : 23 s). Cette scène a précipité les événements et a constitué un premier climax dans le film en transformant un incident dont la jeune femme était partiellement responsable en la cause de son ascension sociale. Le réalisateur a cherché par ce fait à introduire un personnage dans le monde des notables pour pouvoir les décrire et les suivre dans leur vie d'une part ; et pour baliser un terrain d'intervention pour le soufi Abou Moussa d'une autre part.

Ensuite, nous remarquons que le réalisateur a consacré plus de trois minutes à cette mutation dans le statut social de Chama en montrant plusieurs scènes de la fête de mariage qui est aussi l'occasion pour défiler des éléments qui renforcent le genre du film comme les décors, les costumes, les chants et la musique (de 11 min

02 s à 14 min : 16 s). Cette scène laisse comprendre qu'une rupture est en train de s'installer entre les deux protagonistes : Chama et Abou Moussa. Mais le réalisateur n'a pas laissé le suspens s'installer et a immédiatement montré la mariée dans sa chambre devant un époux impuissant. Donc une perspective de retour est ouverte.

La première partie de la vie de Chama se termine à la 16^{ème} minute du film lorsque la jeune femme quitte Salé. Ce départ marque une rupture avec un passé dont on ne connaît pas tous les éléments à part ce qui a été dit par le juge Ibn Al Hafid et un futur qui semble porteur de beaucoup de tourmentes. Cette situation est montrée par un plan où on met les deux principaux protagonistes dans le même cadre et nous rappelle le regard, du haut d'un toit, d'Abou Moussa guettant les invités arriver pour le comparer avec le regard de Chama sur la ville en la quittant en compagnie de ces mêmes invités.

Dans sa nouvelle demeure, Chama semble déçue et sombre dans la monotonie. Elle comptait, comme toute femme, sur l'amour pour meubler ses jours mais sa déception est énorme quand elle découvre que son époux n'a ni le temps ni la puissance d'entretenir une jeune et belle femme. Sa vie devient alors un ensemble de tentatives de supporter le nouveau joug. Ce traitement a cherché à montrer que le sort de Chama est loin d'être changé vers le meilleur et il crée le suspens chez le récepteur et l'éventualité d'un retour aux origines commence à s'installer.

Il a fallu attendre jusqu'à la minute 41 et 27 s du film pour déclencher un élément qui doit perturber l'ordre existant. C'est la mort de l'époux de Chama. D'où l'éventualité d'une nouvelle

aventure dans sa vie surtout qu'elle n'était pas trop appréciée par les autres femmes du palais d'Al Jurai. C'est ainsi qu'elle retourne à Salé et retrouve l'autre protagoniste pour continuer, à deux, les péripéties du récit et qui consistent, en gros, à chercher à vaincre les forces du mal, à nouer de belles relations d'amitié ou d'amour et à remettre en question tout un système de valeurs.

La fréquence d'apparition du personnage d'Abou Moussa et le type de plan adopté peuvent soulever aussi la question de l'adaptation de l'outil cinématographique aux besoins de la thématique et qui est ici, en partie, attachée au soufisme. Le rapprochement entre récit hagiographique et récit filmique semblent converger pour livrer un produit qui tient compte des spécificités de chacun et des points de rencontre des deux. Le film a respecté des principes du récit hagiographique comme :

- Chercher à présenter un saint ou un soufi comme un être humain tout d'abord puis comme un proche de Dieu et constitue un exemple de piété.
- Mettre en scène des fragments de sa vie sans chercher à rendre compte de toute son existence.
- Centrer l'attention sur le personnage à travers l'intérêt qu'il suscite dans son entourage malgré son retrait d'une société qu'il considère éloignée du modèle des ancêtres.

Ces éléments fort présents dans le film montrent Abou Moussa, retiré, solitaire, pensif et ce par le moyen des plans d'ensemble qui montrent le personnage dans un contexte qui renforce le portrait que le réalisateur a voulu présenter de lui. Or cet

éloignement de la communauté n'a pas privé le personnage de jouer son rôle d'influent capable de redresser les torts et d'instaurer justice de manière pacifique et douce.

La force d'Abou Moussa, dans le film, est mise en relief en le mettant dans un contexte où sévit l'anarchie, l'injustice, le péché. C'est un milieu propice pour faire émerger la force du bien. Il est mal vêtu, mal coiffé, pauvre, mais doté de la sagesse et de la force des personnes "aimées" et "proches" de Dieu. Il a pu vaincre Jarmun et sauver Chama puis mener une prière pour délivrer toute la ville. Ces exploits sont filmés avec lenteur et quiétude qui reflètent la sagesse du personnage et sont, dans une certaine mesure, une façon de rendre compte de l'élément historique en focalisant l'attention sur les démunis et les marginalisés.

Dans la tradition marocaine, on désigne par soufi "*celui qui porte la laine sur la pureté et tourne son dos aux délices de la vie*". Un dicton qui est traduit par l'image sous laquelle le réalisateur a présenté Abou Moussa. Dans sa chambre au *funduq* ou dans sa grotte au bord de la mer, il n'est jamais pris de face dans un gros plan comme si la caméra esquivait son regard physique pour laisser apparaître ses forces mystiques, libératrices. C'est, peut-être, l'une des difficultés à présenter ce type de personnage car ce qui est cherché à mettre, en premier lieu, est son énergie intérieure et non son apparence physique.

Les prémices de l'image que le film a cherché à donner d'Abou Moussa est perceptible dès le début du film (04 min : 08 s). Il est placé sur une hauteur et observe l'arrivée du convoi d'Abu Salim Al

Jurai. C'est un plan qui annonce des statuts et des rôles à jouer dans le film. D'un côté, nous avons, en bas, le commun des humains où on trouve aussi bien des notables que des gens du peuple et de l'autre côté, un peu en haut, on trouve le soufi, Abou Moussa qui, éclairé, voit défiler la majorité des personnages qui interviendront dans les événements. Le protagoniste manquant dans cette scène est Chama qui, malgré le rôle qu'elle a à jouer avec tous ces personnages, elle n'est pas présentée au début. Le réalisateur a préféré son absence que de la mettre dans le groupe et le tumulte du commun. Or, son rapport avec Abou Moussa est annoncé dès la deuxième scène où apparaît le soufi lorsqu'il apprend la nouvelle de son mariage (10 min : 20 s).

Le côté mystérieux dans le personnage d'Abou Moussa, à part son retrait permanent de la communauté, est mis en scène lorsque ce dernier est présenté préparant un breuvage qu'il avale doucement. Juste après, le personnage exprime un grand bonheur et nous le voyons sourire et prendre un enfant par les aisselles et le soulever. Ce sourire qui n'apparaît que trois fois dans le film, montre un degré de satisfaction après l'accomplissement d'une mission. Celle-ci a consisté en la délivrance de Chama par une potion magique et une intervention à distance. C'est le premier miracle réalisé par Abou Moussa.

Par la suite, ce personnage se trouve hissé au rang des saints, mais cette fois par un langage directe, c'est lorsqu'il reçoit les pèlerins revenant de La Mecque qui le reconnaissent étant avec eux, lui qui n'a pas quitté la ville de Salé (48 min : 28 s). Donc nous retenons que le réalisateur a suivi un ordre croissant dans la

présentation d'Abou Moussa : il lui a accordé une place supérieure dans l'échelle des plans puis il a conféré la mission de sauveur, ensuite il a confirmé son statut par la réaction et les dialogues des personnages pour le préparer à la mission finale : remettre en cause tout un système de valeurs et rendre justice aux êtres les plus fragiles de la société.

La rencontre physique entre Chama et Abou Moussa n'a lieu que dans la seconde moitié du film (1 h : 19 min : 12 s). Les deux protagonistes : Chama, la militante par l'action directe et Abou Moussa, le détenteur de pouvoirs surnaturels, se trouvent en train de chercher comment sauver les autres dont Ali, l'époux de Chama, des injustices de Jarmun et ses collaborateurs. Cette rencontre est la première et elle annonce le début de la constitution d'un front commun pour établir la justice dans le *funduq* et la ville.

Les mêmes valeurs de plans reviennent lorsque Chama quitte la ville dans le convoi de son mari à destination de Fès (16 min : 31 s). Ici, encore une fois, le réalisateur montre Abou Moussa, en haut d'une colline, observant Chama partir. C'est toujours l'œil du pieux, haussé au-dessus des autres et dont la supériorité sera confirmée par le cours des événements dans le film. Ce regard renforce l'idée que des liens vont s'établir et se renforcer entre les deux personnages.

Entre Chama et Abou Moussa s'est installée, à plusieurs moments du film, une complicité "positive" exprimée souvent par des regards et mise en œuvre par des actions émanant l'une, d'une croyance religieuse et l'autre, d'un ensemble de convictions apprises par le biais d'une éducation ouverte et tolérante.

Les voisines, quant à elles, sont restées tout le temps, subordonnées et n'agissent que rarement à part Julia qui a tenté de mener le jeu, dans le *funduq*, à un certain moment mais son action a été vouée à l'échec et on lui a réservé un sort inattendu : la mort. Ces personnages, en apparence, sont auxiliaires. Mais leur présence est d'une forte importance car ce sont eux qui vont participer à véhiculer l'une des thématiques fondamentales du récit à savoir la place et le rôle de la femme dans la société. Lorsqu'elles ont accompli la prière rogatoire avec Abou Moussa et Dieu a exhaussé leur vœu, c'est tout une manière de mettre les personnages à l'épreuve et chercher à montrer le pieux, le croyant de l'hypocrite et du pécheur.

Les autres personnages notamment le gouverneur Jarmun, le juge Ibn Al Hafid et le juge suprême Al Jurai, sont responsables d'avoir déclenché un bon nombre de conflits dans le récit. Ils sont des éléments de l'intrigue qui amorcent et laissent les protagonistes subir et transposer le conflit dans la vie des autres personnages. Nous donnons, à titre d'exemple, les différentes décisions du gouverneur et qui ont affecté les relations et la vie de Chama, d'Ali, d'Abou Moussa, des commerçants, des locataires du *funduq* et même celle d'Ibn Al Hafid.

Le découpage réalisé renforce la majorité des idées que nous avons avancées concernant les rapports entre les personnages, les techniques de réalisation et la tentative de cerner quelques objectifs artistiques du réalisateur et qui sont en rapport avec son style et sa vision. Son utilité réside dans son intérêt à montrer des détails relatifs

à la mise en scène et qui soutiennent nos propos concernant les personnages, les décors, le jeu et l'évolution générale de l'histoire.

Conclusion

Les voisines d'Abou Moussa est un récit dont les caractéristiques sont nombreuses et difficiles à cerner. Le roman est une fresque de la société marocaine sous le règne des Mérinides au XIV^{ème} siècle. Il est écrit dans un style qui allie la rigueur du discours historique et les rhétoriques les plus recherchées du discours littéraire. Il a choisi de longues descriptions comme il a invité et emmené le lecteur à suivre des personnages qui évoluent à des cadences différentes et qui sont soit mis en scène, soit évoqués pour soutenir le récit.

Le roman comporte également des émotions et certaines descriptions ou réactions constituent des moments d'intenses sentiments qui agrémentent le récit et lui donnent des allures exceptionnelles : « *ces pensées remuèrent son émotion et elle sentit une larme couler de ses yeux. Mais plus que les incitations du bonheur, elle ressentait de la crainte. Rien de son avenir ne lui était assuré* »¹²³.

L'intrigue, s'est tissée sous la forme d'un récit principal autour duquel sont enchâssés d'autres récits que nous trouvons des difficultés à qualifier de secondaires vues leur force et leur utilité. Ces derniers se sont agencés pour, d'une part, exister en eux-mêmes et se développer et, d'une autre part, pour servir l'intrigue principale

¹²³ Ahmed Tawfiq, *op. cit.*, p. 29.

du récit. Ainsi, chacune est devenue constitutive d'un petit récit au sein de la grande histoire qui s'est avérée capable de les accueillir toutes. C'est une remarque que nous rattacherons au titre du roman dans son rapport avec les éléments du récit.

Sachant que le titre est un seuil de lecture, on se fait vite l'hypothèse sur le personnage principal qui devrait être Abou Moussa et ses voisines. Mais le long du récit, ce personnage a occupé, *in praesentia*, un rôle qui ne sied pas à un héros car il a toujours esquivé les confrontations et a souvent cherché à s'éclipser devant de grands événements et n'agir qu'en cachette. En parallèle, nous avons pu remarquer que Chama, qui n'a rejoint les voisines qu'après une bonne partie de l'histoire, s'est trouvée personnage centrale de la narration.

Les personnages, dans le roman, ont évolué entre pudeur avérée et calomnie et perversion camouflées ou étouffées par les mœurs et les contraintes de l'entourage. Si Chama, Abou Moussa et Ibn Al Hafid ont montré grande foi, fidélité et amour sincère, d'autres personnages, comme Ali, Jarmun, Julia sont présentés comme pervers, hypocrites, prétentieux, etc.

Les décors, les costumes et les accessoires, dans le roman, allient luxe et volupté d'un côté et misère représentative d'une époque et d'une crise d'un autre côté. Le narrateur a fait appel pour les décrire à des registres différents tout en insistant sur les moindres détails en leur donnant plus d'une valeur.

La progression dans le récit s'est faite à travers les décors, les personnages et leurs mutations physiques et psychologiques. Des

rapports se sont établis, d'autres ont été brisés, mais dans une succession qui a gardé sa fluidité tout au long de la narration.

Dans le scénario, une condensation des événements s'est imposée car le temps de la narration scénaristique obéit, en grande partie, aux exigences du film surtout que le réalisateur est co-auteur du scénario. Une écriture qui a voulu rendre l'écrit susceptible d'être visuel et qui a privilégié les grands moments de l'histoire tout en sauvegardant certains indices propres au récit qui touche à la fois à l'historique et au merveilleux.

La lecture du scénario révèle à quel point les scénaristes ont été minutieux dans leur tâche et combien ils ont veillé à ce que le scénario soit réalisable et permet un accomplissement plutôt facile des tâches ultérieures au procédé de l'écriture scénaristique à savoir les dialogues et les différents découpages. Néanmoins, nous avons relevé certains aspects en relation avec les soucis de la production cinématographique dans son rapport avec les moyens dispensés et les objectifs que le réalisateur pourrait se fixer. Là encore, nous soulignons que le co-scénariste, réalisateur est également producteur exécutif du film. Donc, il ne peut établir son scénario qu'en rapport avec ses moyens de production. Ces derniers influencent souvent le processus de création et limitent les aspirations de l'artiste.

Le film est un aboutissement de tout un travail de création et de production où l'appel est fait à un texte écrit par Ahmed Tawfiq et un scénario confectionné par Med Abderrahman Tazi et Amina Mouline. Le film, pris dans un contexte cinématographique marocain, peut être considéré comme l'une des rares expériences du

traitement de la réalité historique dans un film de fiction. Si Driss Mrini était parmi les initiateurs de ce type de création, dans son premier long métrage *Bamou* (1984), Tazi a pris le risque d'adapter une œuvre romanesque écrite qui relate des événements historiques dans un style purement littéraire et soutenu.

Le film a, certes, mobilisé des moyens énormes si nous prenons en considération le budget qui lui a été alloué, mais nous ne pouvons nous empêcher d'avancer, sur ce point, l'appel à certaines scènes difficiles du point de vue de la figuration demandée et des moyens à déployer ; ces scènes auraient pu être narrées par une voix off pour éviter de sacrifier des parties de l'histoire.

La vision du réalisateur a été claire et a cherché à mettre en scène des personnages qui déploient tous leurs efforts pour pouvoir raconter des événements sans nuire à la vérité historique. Cependant, et avec tout le savoir-faire avéré par le réalisateur dans l'ensemble de sa filmographie, nous retenons qu'il n'a pas puisé fort dans les compétences de ses comédiens et qu'il a privilégié l'histoire. Et comme nous l'avons relevé dans le découpage, les plans utilisés n'ont pas cherché plus loin pour que le comédien soit une source incontournable de l'émotion dans le film.

Entre fiction et données historiques, le romancier, le scénariste et le cinéaste ont essayé d'établir des relations pour rendre le réel plus artistique et faire de la donnée historique un fondement de la création sans négliger le souci des interprétations car « *nous interprétons le monde de la fiction (...) comme étant aussi possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela signifie que nous projetons sur le*

monde fictif (...) tout ce que nous savons du monde réel et que nous n'opérons que les ajustements qui sont strictement inévitables » ¹²⁴.

¹²⁴ Marie Laure Ryan, « *Fiction, non factials and the principle of minimal departure* » *Poetics* VIII, 1980, p. 406.

Troisième partie

L'armée du salut, trois variantes
d'un récit autobiographique

Introduction

L'armée du salut est un roman, essentiellement autobiographique, écrit par le romancier et cinéaste Abdellah Taia à travers lequel il a cherché à narrer des fragments de sa vie et livrer une pensée qui essaie de remettre en question plusieurs pratiques et comportements dans la société marocaine. Ce roman a soulevé quelques réactions en rapport surtout avec la principale thématique qui y figure à savoir l'homosexualité. Celle-ci n'apparaît pas uniquement dans ce roman, mais elle a constitué un thème récurrent dans la majorité des écrits de cet auteur. Dans ses récits "*Une mélancolie arabe*", "*Un pays pour mourir*", il raconte l'histoire de ces êtres opprimés à cause de leur homosexualité et qui sont en quête de délivrance.

L'armée du salut offre, dès sa première lecture, des pistes de travail et de développement. Les thématiques abordées incitent à la réflexion en les mettant en rapport avec le contexte socio-culturel du narrateur à la fois dans son pays d'origine et dans celui d'accueil. Deux mondes qui se confrontent et qui forment la personnalité du personnage principal. Il s'agit de l'une des caractéristiques du roman maghrébin d'expression française et qui consiste, entre autres, à faire appel à la question identitaire pour traiter un sujet et à la question de vie dans deux mondes différents.

Abdellah Taia, dans son œuvre a cherché à s'exprimer, à exprimer ses malaises, à se libérer des contraintes oppressives, à livrer une pensée qui brise les tabous et réclame le droit d'existence

et de liberté à une catégorie de personnes : les homosexuels dans une société tolérante et ouverte aux diversités.

Dans le roman, le narrateur a basculé entre deux sociétés, marocaine et suisse, pour se frayer une existence et une liberté. A travers les 153 pages, il a effectué des allers-retours, a brossé des portraits et a fait découvrir aux lecteurs des espaces, des mentalités, des types de réflexion et de comportement. Un récit autobiographique avéré et dont le cours des évènements est assumé clairement et pleinement par l'auteur/ narrateur.

Ce récit a été, par la suite, scénarisé puis porté au grand écran par le romancier. Un film auquel, la critique, aussi bien marocaine qu'occidentale, a réservé un accueil considérable par rapport à celui accordé au roman. Il a été sélectionné aux festivals de Toronto, de Namur, à la semaine de la critique à la Mostra de Venise, il a remporté le prix spécial du jury au festival Tous Écrans de Genève en 2013 et le grand prix au festival Premiers plans d'Angers en 2014.

Les considérations qui motivent notre intérêt pour cette œuvre peuvent être résumées en trois raisons essentielles : la première et qui est en rapport avec la deuxième partie de notre travail est de chercher les étapes et les mécanismes de passage d'un roman au scénario, puis au film, car et nous le rappelons, le scénario est resté pour beaucoup de recherches l'élément secret ou inconnu. La deuxième raison est la nature de cette œuvre : elle est autobiographique et le romancier est également scénariste et réalisateur. La troisième est en rapport avec le sujet traité à savoir l'homosexualité et comment une thématique

de ce genre pourrait être traitée et reçue dans une société arabo-musulmane.

L'accueil réservé au film au festival national de Tanger en 2013 aussi bien par les professionnels que par les critiques et le public et ayant pu avoir une copie du scénario, nous a poussé à nous interroger sur les questions de la production et de la réception dans le contexte marocain. D'autant plus que c'est la première fois dans l'histoire du cinéma marocain qu'un réalisateur se déclare homosexuel et en parle dans son film.

Dans cette partie, nous allons traiter les particularités de ce récit autobiographique qui étale des moments de vie d'une personne vue sous un angle particulier dans une société qui se veut conservatrice. Nous examinerons les effets de la situation du narrateur sur le récit et comment son homosexualité lui a été un atout, une entrave ou tout simplement un état qui ne peut être considéré comme déterminant dans le processus de création.

Ensuite, version finale du scénario à l'appui, nous soumettrons à l'analyse les procédés suivis dans le passage du roman au scénario, nous tenterons de mettre au clair certaines manifestations des contraintes de ce passage et nous proposerons une comparaison entre le texte romanesque et le scénario.

Dans une troisième étape nous aborderons le film de Taia et nous essaierons d'établir les rapports entre celui-ci, le roman et le scénario. Nous nous arrêterons sur les particularités de ce type de film en comparaison avec d'autres qui se veulent autobiographiques

et nous analyserons certaines séquences après un découpage du film conformément aux besoins de notre recherche.

1. Les particularités du récit autobiographique chez Abdellah Taia

Dans *Figures II*, Genette définit le récit comme étant une « représentation d'un évènement ou d'une suite d'évènements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit »¹²⁵. Nous allons retenir cette définition pour l'analyse du roman et nous ajouterons celle de de Philippe Lejeune du genre autobiographique et qui le considère comme un récit dans lequel les auteurs nouent un pacte — explicite ou non — avec leur lecteur, qui consiste pour l'auteur à se montrer tel qu'il est, dans « toute la vérité de la nature de leur récit autobiographique, quitte à se ridiculiser ou à montrer ses défauts. C'est un engagement que prend l'auteur à raconter directement sa vie, ou en partie dans un esprit de vérité. Seul le problème de la mémoire peut corrompre ce pacte. En contrepartie de cette mise à nu parfois difficile (qui distingue fondamentalement l'autobiographie de la fiction), l'auteur est en droit d'attendre de son lecteur un jugement loyal et équitable où il s'engage à ne dire que la vérité »¹²⁶.

De ces deux définitions, nous retenons les éléments en rapport avec le récit notamment de vie et la question de vérité. Pour le premier élément, nous tenons à préciser que le récit de Taia est constitué de fragments épars de sa vie et qui mettent l'accent sur un

¹²⁵ Gerard Genette, *Figure II*, op. cit., p.49.

¹²⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 21.

aspect essentiel de son existence à savoir son homosexualité. Le deuxième point et qui est en rapport avec la question de la vérité dans le roman, ceci reste un élément à vérifier, si besoin, mais dans le cas du roman de Taia, nous pensons que la vérification de la véracité des propos ne se pose pas car la thématique essentielle peut se situer à n'importe quel temps et n'importe quel lieu tant que la société qui l'accueille est bien définie.

1.1 Le seuil de lecture

Le titre et l'image de couverture peuvent constituer un seuil de lecture susceptibles de nous donner l'occasion d'émettre certaines hypothèses et de proposer certaines pistes de lecture. Claude Duchet, dans son étude intitulée *Éléments de titrologie romanesque* définit le titre comme « *un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman* »¹²⁷.

Le titre du roman de Taia, se compose d'un nom et d'un complément de nom. Cette composition ayant, peut-être, cherché à jouer sur l'éveil de la curiosité du lecteur, met en évidence, dès la première lecture, les questions de guerre et de délivrance ou d'une organisation humanitaire. Ce titre est resté suspendu par l'auteur et n'a été repris dans le roman qu'à la page 93 et c'est le moment où le

¹²⁷ Claude Duchet, <http://www.100pour100culture.com/le-billet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>, consulté le 09/11/2019.

narrateur met fin à l'attente du lecteur de pouvoir découvrir une explication du titre.

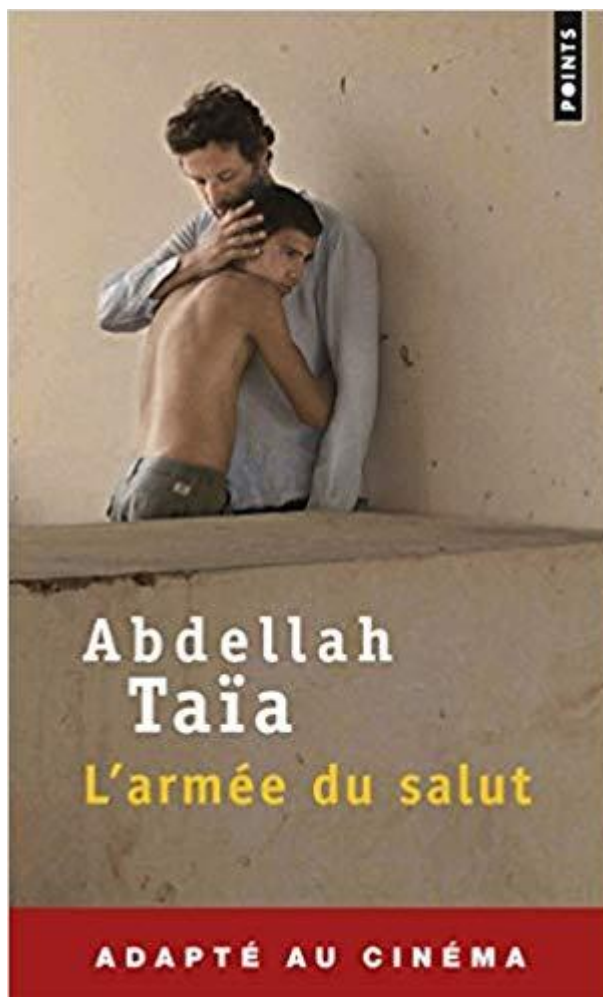
Nous nous sommes interrogé sur le choix de ce titre car la lecture du roman montre qu'il réfère à une association qui prend en charge les démunis et les sans-abris, et c'est le cas du personnage principal à son arrivée à Genève pour continuer ses études. Mais si nous considérons son intérêt par rapport aux autres événements du récit, nous nous rendons vite compte que sa place ne revêt pas l'importance d'être prise pour titre.

Cependant, nous pourrions chercher à trouver une explication dans le souci de l'auteur à titrer son roman de façon à attirer l'attention des lecteurs ou à ce sentiment qu'il a éprouvé en trouvant où habiter pour marquer une transition entre sa vie antérieure, au Maroc, et ce qui l'attend dans le pays d'accueil, la Suisse.

Un deuxième élément sur la page de couverture retient l'attention, il s'agit de l'image (collection Points). Elle peut être interprétée comme complément du titre. Elle met en scène un adolescent collé à un adulte qui semble lui porter de l'affection. Il s'agit d'une recherche de refuge et il semble que l'adolescent l'a trouvé. Le regard des deux personnages figurant sur l'image, semble baigner dans l'inconnu tout en profitant d'un moment qui semble reposant mais fugace.

De plus, et sur la 4ème de couverture, on a les prémices du sujet puisqu'on a reproduit sur fond jaune, et bien au milieu, la phrase suivante extraite du roman : « *la réalité de notre famille a un très fort*

goût sexuel, c'est comme si nous avions été des partenaires les uns pour les autres ».



Un dernier élément est à considérer, il s'agit de la mention, en bas de la page de couverture de l'édition Seuil, et qui porte l'information « *Adapté au cinéma* ». Cette indication peut être considéré sous un volet publicitaire qui essaie de profiter de la distribution du roman pour promouvoir le film en lui faisant cette allusion et en suscitant un intérêt éventuel pour comparer le texte écrit et le film.

1.2 La structure du roman

L'armée du salut est divisé en trois parties inégales et chacune comporte des sous parties. D'un point de vue thématique, la division garde trois grandes fractions : la première consacrée à la vie au Maroc et à la présentation des membres de la famille et des amis. La deuxième, au voyage du narrateur et de ses deux frères pour passer des vacances à Tanger. La troisième partie est axée sur les difficultés liées à l'arrivée en Suisse et aux problèmes liées à l'intégration dans la société suisse.

Dans la première partie du roman, qui peut être considérée d'exposition, le narrateur présente sa famille et l'espace où elle vit. Il s'attarde surtout sur la relation entre ses parents et sur le portrait de son frère aîné. Quant au frère benjamin, Mustapha, et aux sœurs, le narrateur ne leur accorde que peu d'intérêt. De même pour le quartier qui représente l'univers extérieur le plus proche du narrateur. Cet espace n'est pas décrit et le style d'habitation, maison ancienne à ouverture au milieu, laisse deviner qu'il s'agit d'un quartier populaire, situé probablement dans une médina.

La deuxième partie du roman a été consacrée surtout au voyage du narrateur à Tanger en compagnie de ses deux frères Abdelkébir et Mustapha. Une occasion pour réitérer, à maintes reprises, son admiration pour le frère aîné. Cet amour acharné a été corrompu durant ce voyage et a fait surgir le chagrin du narrateur lorsqu'il a appris que son frère est amoureux d'une femme. Une occasion, pour lui, de narrer sa première expérience d'homosexuel. Ce voyage, est également un autre indice sur la situation sociale du

narrateur et de sa famille. C'est son premier voyage de vacances et il le passe dans un hôtel modeste, occupant la même chambre que ses deux frères.

Dans la troisième partie du récit et qui est la plus longue et est composée de dix-sept chapitres répartis de façon équitable pour raconter chacun et à tour de rôle la vie présente du narrateur à Genève et sa vie passée au Maroc à partir le chapitre 4 (p. 86), dans lequel il fait une comparaison entre le Maroc et la Suisse. Cette partie marque le vrai changement dans la vie du narrateur. Il passe d'une société à une autre, tout en changeant de situation amoureuse et de perspective de vie. Il arrive, désormais, à choisir ses amours et se fixe des objectifs de vie qu'il lie aux études et à l'épanouissement académique.

1.2.1 L'exposition : un univers restreint et des personnages qui se confrontent

La maison du narrateur se trouve à Hay Salam à Salé. Un quartier dans lequel la famille a débarqué après avoir logé dans d'autres villes comme El Jadida et Rabat. La maison est présentée comme un espace compartimenté suivant le statut de chacun de ses membres : une chambre pour le père qu'il partage de temps en temps avec la mère, une pour le frère aîné puisqu'il assure, en partie, le financement de la famille, et un salon où dorment le narrateur, la mère, le frère benjamin et les sœurs. Cette répartition donne une idée sur certaines stratifications qu'on trouve dans les familles traditionnelles marocaines. « *Longtemps, notre maison de Hay salam à Salé, n'a été qu'un rez-de-chaussée de trois pièces, une pour mon*

*père, une autre pour mon grand frère aîné Abdelkébir et la dernière pour nous, le reste de la famille : mes six sœurs, Mustapha, ma mère et moi »*¹²⁸.

La présentation de l'espace est significative car elle sous-entend un style de vie et des rapports entre les personnages. Ainsi, et à partir de cette distribution, nous retenons que le narrateur fait partie du groupe qui n'a aucune considération particulière dans la famille, une situation annonciatrice de désirs d'ascension ou à des actes rebelles.

L'étroitesse de l'espace a, par conséquent, donné lieu à des comportements et à des attitudes. En effet, la relation intime entre le père et la mère est devenue une affaire de famille et les enfants ont pu savoir quand la mère devait rejoindre, après le sommeil des enfants, la chambre du père.

La chambre d'Abdelkébir, quant à elle, est le lieu qui renferme tout ce qui pourrait fasciner le narrateur : livres, disques et Abdelkébir, le premier amour du narrateur. Certes, un amour qui relève de l'inceste mais il a toujours été éprouvé et de différentes façons par le narrateur : *« Je baignais dans l'odeur forte d'Abdelkébir, son odeur d'homme : je l'adorais, je me vautrais dedans, je la mélangeais à la mienne et j'inspirais profondément. Comme un petit chien j'avais besoin de mon grand frère pour jouer avec lui, dormir contre lui, et parfois le lécher »*¹²⁹.

En ce qui concerne les personnages, nous pourrions les répartir en quatre catégories suivant le statut de chacun et son importance

¹²⁸ Abdellah Taïa, *L'armée du salut*, Paris, ed. Seuil, 2006, p. 11.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 35.

dans la vie du narrateur et du récit : d'abord, il y a Abdelkébir, le frère aîné, l'être adoré et envié. Il est l'initiateur à la lecture, à la musique, au voyage, au cinéma. Le narrateur lui a réservé un long portrait (pp. 27-32).

Puis il y a les parents avec lesquels le narrateur semble entretenir une relation instable : parfois il se montre distant envers eux et les cite par leurs prénoms et parfois il se montre attaché surtout à sa mère.

Ensuite, il y a Jean et les autres étrangers qui représentent une autre façon de penser et d'être et qui ont été considérés, par le narrateur et à maintes reprises, comme les sauveurs qui pourraient le délivrer de son joug marocain.

Enfin, il y a Mustapha et les sœurs du narrateur et que nous pourrions considérer comme des comparses à l'instar des autres personnages qui font apparition dans le roman pour justifier l'émergence d'une idée ou d'un comportement de la part du narrateur.

Entre tous ces personnages existe une confrontation qui revêt plusieurs aspects : elle est banale et domestique entre le père et la mère, elle est affective d'une part entre le narrateur et Abdelkébir et entre le narrateur et Jean d'autre part ; elle est d'idées entre une culture opprimante et une autre libératrice, suivant le narrateur.

1.3 La souffrance et les tares psychologiques dans le récit

Le récit, surtout autobiographique, est parfois le lieu d'expression de soi, des amertumes de la vie, des jouissances et des souffrances. Il est le reflet de l'être et de ses aspirations. Taia a

cherché à dévoiler des scènes de vie pour nous révéler son être et c'est l'une des caractéristiques de ce genre de récit et dont Rousseau parle ainsi : « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature et cet homme ce sera moi... Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon...je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même* »¹³⁰.

La présence du narrateur dans le récit de Taia a été déclarée dès la première phrase : « *elle dormait toujours avec nous, au milieu de nous, entre mon petit frère Mustapha et ma sœur Rabiaa* »¹³¹.

Puis cette présence s'est clarifiée par la suite : « *grâce à Abdelkébir, ma mère acquis enfin et définitivement une place légitime au sein de la grande famille Taia* »¹³². Une donnée qui, aussi bien qu'elle explicite le genre du récit, elle donne des indications claires sur la tendance de la narration. Celle-ci, à travers les éléments fournis au début du récit, prépare à des frustrations et à des déboires de la majorité des personnages notamment le protagoniste principal. Ce dernier, et dès le premier chapitre évoque les éléments d'une vie tourmentée dont il ne tolère pas l'existence. Le personnage se sent frustré par le milieu et par les comportements de son entourage.

¹³⁰ Rousseau J.-J., *Les confessions* (1782-1789), n. éd., Paris, Le Livre de Poche, 1990, 2 t., t. 1, pp. 5-6.

¹³¹ Abdellah Taia, *op. cit.*, p. 11.

¹³² *Ibid.*, p. 27.

1.3.1 La maison, un espace clos et étouffant

La maison parentale du narrateur est trop petite pour abriter une famille nombreuse. Trois chambres pour onze personnes dont deux chefs. Le narrateur, astreint à vivre avec la masse familiale éprouve ses premiers désarrois se rapportant au lieu et aux personnes qui l'habitent. Abdellah est contraint à partager la même chambre avec ses six sœurs, son frère benjamin Mustapha et sa mère. Cette dernière est représentée ironiquement comme protectrice. *« Elle s'endormait très rapidement, et ses ronflements rythmaient nuit après nuit et de façon naturelle, presque harmonieuses, son sommeil. Au début, cela nous dérangeait, nous empêchait d'entrer tranquillement dans les rêves. Avec le temps, sa musique nocturne, pour ne pas dire ses bruits, était devenue un souffle bienveillant qui accompagnait nos nuits et qui, même, nous rassurait quand les cauchemars s'emparaient de nous et ne nous lâchaient qu'une fois que nous étions vidés, à bout »*¹³³.

Pour renforcer le sentiment d'enfermement éprouvé par le narrateur, il présente la maison où il vit comme un rez-de-chaussée sans fenêtre sur l'extérieur. Un espace clos qui reflète, dans une large mesure, la psychologie de ses occupants. Des êtres, sans grandes aspirations à part le narrateur et à un certain moment son frère aîné Abdelkébir. Nous pensons que c'est une pratique, dans le récit et dans la vie, qui essaie de montrer que toutes les conditions sont défavorables et que le héros a pu déployer un effort personnel

¹³³ *Ibid.*, p. 11.

considérable pour s'approuver et se frayer une place dans la vie, une stratégie narrative pour évoquer de façon insinuée, ses compétences.

1.3.2 Le sexe, une récurrence révélatrice

Dès les premières pages du roman, nous nous rendons compte que le narrateur souffre d'un problème lié au sexe. A partir de la deuxième page du récit, le terme "sexe" et d'autres lui afférant, ont un emploi excessif. En effet, sur trois pages, ils reviennent dix-huit fois :

Le terme	La page	La récurrence
Désir sexuel	12	1
Désir	13, 15	2
Acte sexuel	13	1
Jouissance	13	1
Histoires sexuelles	13	1
Plaisir	13	1
Amour	14,15	3
Sexuels	14	1
Le sexe	14, 15	3
Le vagin	14	1
Union sexuelle	14	1
Harmonie sexuelle	15	1
Goût sexuel	15	1

Le même terme ou ses équivalents reviennent à plusieurs reprises dans le récit et nous remarquons généralement que le narrateur en parle, au début, en faisant référence aux autres, surtout aux membres de sa famille et ce n'est qu'au troisième chapitre de la première partie qu'il évoque une expérience personnelle. Cette dernière a été presque imposée au narrateur car elle a été initiée, à Tanger, par un inconnu et le narrateur n'a fait que suivre les orientations et les désirs de l'inconnu « *et le pire, c'est que j'ai aimé ça, être entouré par les bras forts de cet homme de 40 ans qui sentait bon et qui me parlait dans l'oreille en français tout en essayant de trouver un chemin vers mon sexe, mes fesses. Je me suis donné à lui. Il ne m'a pas fait souffrir. Oui, j'ai aimé ça. Mon Dieu !* »¹³⁴.

Le rapport avec le sexe devient, au fur et à mesure de l'avancement de l'histoire presque un thème récurrent. Le narrateur ne rate plus aucune occasion pour en parler et, dans certains cas, en faire l'objet central. C'est un indice qui reflète, dans une certaine mesure, la visée du récit qui est l'expression d'un sentiment et rendre compte de la situation d'un homosexuel vivant dans une société qui rejette ce type de personnes. Cette récurrence intègre presque tous les personnages du récit : les parents, le frère, l'ami, le professeur, le colocataire, les voyageurs...

1.3.3 Tanger, un lieu de découverte et d'épanouissement

L'étape du récit à laquelle le narrateur a réservé une place ordonnée et particulière, à notre avis, est celle de son voyage à Tanger. Elle s'étale sur trente et une page et est présentée sous forme

¹³⁴ *Ibid.*, p. 61.

d'un journal intime intégré dans le récit. Cette partie marque plusieurs initiations du narrateur et quelques découvertes. En effet, c'est son premier voyage pour passer des vacances et ceci révèle la situation sociale de sa famille qui ne peut se permettre des vacances. Ce voyage est aussi exclusivement masculin, « *nos sœurs étaient exclues du voyage* »¹³⁵ montre un autre aspect de la famille du narrateur, c'est qu'elle est conservatrice.

Le récit des évènements survenus à Tanger commence un mardi comme il est précisé à la page 42 et le reste des évènements sont cités dans un ordre chronologique respectant la structure d'un journal intime dans lequel le narrateur annonce aussi bien son adolescence que ses tendances homosexuelles en réservant un autre paragraphe pour faire le portrait d'Abdelkébir dont « *la poitrine pas vraiment musclée. Les tétons noirs. Le nombril... Le slip noir et ce qu'il cachait* »¹³⁶.

Ensuite et si nous considérons l'évolution de ce sentiment initiateur, nous remarquerons qu'il est parti de la perception visuelle qui consiste juste à voir de loin et décrire, à une autre qui est le toucher et qui renforce la sensation car « *Abdelkébir craignait de nous perdre dans la foule. Il m'a offert sa main gauche, celle du cœur, et a donné sa droite à Mustapha. J'ai ressenti alors en moi un sentiment très fort ; mon corps et mon cœur liés à jamais à ce grand frère soudain tellement proche, tellement là* ». ¹³⁷

¹³⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 53.

Tanger, qui a été dans les années 30, 40 et 50 le refuge des homosexuels européens, est également présentée par le narrateur comme une fenêtre sur l'Europe et un outil narratif pour que le narrateur fasse part de ses rêves d'aller vivre de l'autre côté de la Méditerranée. Cette ville lui a permis, également, de vivre sa première expérience d'amour et d'introduire le premier étranger dans le récit et de se révéler soi-même pour confirmer encore une fois la dimension autobiographique du récit : « - *Tu t'appelles comment ? - Abdellah* »¹³⁸.

Le voyage d'Abdellah avec ses deux frères, la découverte de Tanger, l'expérience qu'il a vécue dans cette ville, sont des éléments qui incitent quelques remarques : d'abord, le choix du jour de la première expérience sexuelle d'Abdellah et qui est le vendredi, jour sacré de la semaine chez les musulmans. C'est un indice que nous pourrions qualifier d'un symbole pour braver les limites de la société conservatrice et de s'ériger face à un dogmatisme religieux souvent inexplicé ou qui ne prend pas en compte les spécificités de certaines personnes.

Un autre élément est à considérer, il s'agit de certains noms que nous prenons pour véridiques, s'agissant d'une autobiographie confirmée par plusieurs éléments. Il s'agit de Salma, l'amante d'Abdelkébir et de Salim, l'amant d'Abdellah. Deux prénoms qui, à partir de leur signification arabe, renvoient à la sainteté et à la pureté, dans ce cas, nous pourrions avancer que le narrateur est à la recherche de redéfinir certains principes et certaines idées. Il s'agit, peut-être,

¹³⁸ *Ibid.*, p. 59.

de considérer les rapports entre l'implicite et l'explicite dans l'être, entre les apparences et les vraies convictions et tendances, surtout dans un milieu social qui regorge de plusieurs contradictions comportementales.

1.3.4 Abdelkébir, le frère, l'initiateur, le tortionnaire

Abdelkébir occupe une grande place dans le récit, dans la vie du narrateur et dans celle de la famille. Pour cette dernière, il est non seulement l'aîné mais la personne qui a donné une place à la mère dans la famille Taia car, dans la tradition marocaine, la naissance d'un garçon est le meilleur garant pour la continuité de la vie conjugale et de son bonheur « *la vie de famille commençait sous de bons auspices. Un garçon est, quoi qu'il arrive, un signe positif, synonyme de bonne fortune, de richesse, de bonheur* »¹³⁹. Par la suite, et à l'âge adulte, il est devenu un garant de la survie de la famille car ayant trouvé un emploi, il assure les besoins vitaux des siens.

Abdellah entretient une relation complexe avec ce personnage, il est le frère, mais il est également objet de désir. Un sentiment perplexe et qui laisse le lecteur s'interroger sur la nature de cette relation. D'un côté, elle paraît normale avec un excès d'amour « *c'est mon frère ! Oui, mon frère, mon grand frère ! Il est à moi* »¹⁴⁰. Et d'un autre côté, la relation devient ambiguë. « *Moi, même le sperme de mon frère je le connaissais. Je le touchais, je l'étudiais, je le*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

reniflais. J'ai même failli une fois le bouffer. Ce sperme venait de lui. Il était lui »¹⁴¹.

Cet amour du frère a fait de lui, dans un autre sens, un exemple à suivre. Abdellah a commencé, dès son jeune âge, à s'intéresser à la lecture et Abdelkébir était l'initiateur. Il lui offrait des livres et surtout ceux qui le faisaient rêver d'une vie ailleurs et des disques qui l'enchantaient.

Néanmoins, à un certain moment, Abdelkébir était la cause de la souffrance du narrateur et ce, quand le premier est tombé amoureux d'une femme. Il s'agit dans le roman d'une occasion pour confirmer, encore une fois, deux données importantes : la première est l'attachement fort du narrateur pour son frère et la deuxième est l'homosexualité d'Abdellah.

Les relations entre les membres de la famille semblent ne pas intéresser trop le narrateur qui a focalisé tout son intérêt sur son frère qui semble être un personnage au service de la narration. Abdelkébir a joué ce rôle et a été l'accompagnateur du narrateur dans sa dénonciation, secrète, des tabous et, avec le cours des événements, son identité s'est clarifiée. Il est ce personnage du roman qui « *se construit progressivement par des notations figuratives, consécutives le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur* »¹⁴². Ainsi, le personnage devient-il une forme de détermination de l'action ou des émotions et l'action, un reflet du personnage.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴² Algirdas Julien Gréimas, « Les actants, les acteurs et les figures » in *Sémantique narrative et textuelle*, ouvrage Collectif, Larousse, 1973, p. 174.

1.4 Le pacte autobiographique et la véracité des données

Philippe Lejeune souligne dans son ouvrage que le récit autobiographique est un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »¹⁴³. Il s'agit d'un contrat de vérité entre un auteur et un lecteur. Le narrateur s'est identifié dans le récit par son prénom et son nom : Abdellah (p. 59) Taia (p. 27), et par son parcours vérifiable en tant que romancier et cinéaste. Ces deux fonctions sont annoncées, à plusieurs reprises, dans le récit.

En suivant son parcours de près, nous découvrons que les événements étalés dans le récit relèvent de la vie du narrateur et que ce dernier a cherché à en parler, et à partager sa réussite, ses défis et ses aventures. Il a veillé à communiquer des informations en cherchant, à certains moments, à recourir à des outils comme le journal intime. Ce souci s'avère très présent chez le narrateur quand il évoque les noms de certains lieux comme Lina's café (p. 39), El Jadida, Rabat, Salé (p. 31), hôtel Tangis (p. 45) ; de certains temps comme les jours de la semaine lors du séjour à Tanger ou de son arrivée en Suisse. Les temps sont cités avec une exactitude dans certains passages (00 h 20) quand ils sont relatifs à des soucis ou à des attentes.

A partir de ce constat, nous pourrions nous interroger sur les motifs de ce partage et de ses objectifs. Taia ne cherche-t-il pas à rapporter, suivant son angle de vue, un regard que porte une société

¹⁴³ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 22.

sur l'homosexuel en l'obligeant, indirectement, à chercher à vivre sous d'autres cieux ? N'est-il pas question dans ce récit d'un partage de réussite car, le narrateur a pu se faire une place dans les domaines de la littérature et du cinéma ? Ne s'agit-il pas purement et simplement d'un besoin, chez le narrateur, de raconter une vie dont il connaît les moindres péripéties ? Ne se ferait-il pas porte-parole d'une cause ?

Cependant, certains éléments soulèvent des doutes et malgré le peu d'importance qu'elles ont dans le cours des événements, elles semblent ternir le principe de vérité sur lequel se fonde le récit autobiographique. Pour élucider nos propos, nous donnons quelques exemples :

- Au moment où le narrateur nous a fourni des données sur la situation financière de la famille et que le père était un ouvrier qui se déplaçait dans les villes voisines pour gagner de quoi nourrir sa famille, il le présente autrement à la naissance du fils aîné : un père qui se permet financièrement beaucoup de choses pour célébrer cette naissance, « *Mohamed acheta un mouton, une vache et une dizaine de coqs. Il voulait même acheter un chameau, mais M'Barka l'en empêcha, elle avait peur du mauvais œil* »¹⁴⁴.
- A la naissance d'Abdelkébir qui a eu lieu à Béni Mellal, le narrateur évoque un saint Sidi Moulay Brahim, or celui-ci est cité dans un autre passage comme étant à Salé.

¹⁴⁴ Abdellah Taïa, *op. cit.*, p. 29.

- Soucieux de déterminer et avec précision les lieux, le narrateur situe une grande partie de son récit du début au quartier Hay Salam, lieu de résidence de la famille, et qui se situe non loin de la gare de Salé, cependant, il nous informe que lui et ses deux frères ont pris le train de Rabat pour aller à Tanger. Ledit train a desservi la gare de Salé sur son itinéraire pour la ville du détroit, « *nous avons pris le train ce matin à 9 heures. Au début il était presque vide. Puis, en s'arrêtant aux gares de Salé et Kénitra, il s'est vite rempli* »¹⁴⁵.

Les rapports entre les lieux, les personnages et la structure du texte sont liés car, chaque évènement dans le récit plonge son récepteur dans une structure de dénotation qu'il se fait et organise suivant son attention et son intelligence et par conséquent, tout élément qui n'adhère pas à la structure suscite des interrogations qui remettent en question la structure entière du récit surtout lorsqu'il est autobiographique.

1.5 Les contraintes socio-psychologiques et l'écriture

L'écriture est un acte complexe. Il est régi au moins par deux éléments : intérieur, relatif à la personne de l'écrivain et extérieur, en rapport avec l'entourage et tout ce qu'il peut représenter et ce dernier revêt une importance particulière lorsqu'il s'agit d'un récit autobiographique dans lequel « *je, n'est identifiable que par référence à lui (le narrateur), et le passé révolu de l'action racontée*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

n'est tel que par rapport au moment où il la raconte »¹⁴⁶. Le rapport avec soi, avec l'histoire et avec le temps est également lié aux éléments d'influence qui sont entrés en jeu pour déterminer le type d'écrit et ses tendances.

Les contraintes dans le récit semblent nombreuses, diverses et touchent non seulement le narrateur et les membres de sa famille, mais s'élargissent pour affecter une grande partie de son entourage. Les mettre dans un récit autobiographique est une manifestation d'une identité de l'auteur, celle-ci est soit définie, soit recherchée.

Par conséquent, nous serions, également, dans une option qui classerait Taia dans la catégorie des intellectuels qui cherchent à exposer des fragments de leurs vies à l'aide d'une « *pratique d'écriture spécifique cherchant à recréer esthétiquement et littérairement un itinéraire biographique* »¹⁴⁷.

Varié les obstacles, les détailler avec beaucoup de précision parfois, dévoiler certains aspects de la vie est, surtout, un souci du réel. En écrivant, l'auteur livre une pensée qui rejoint en quelque sorte Rousseau quand il a déclaré : « *Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit...en détaillant avec simplicité tout ce qui m'est arrivé, tout ce que j'ai senti, je ne puis l'induire en erreur, à*

¹⁴⁶ Gérard Genette, *Figure II*, op. cit., p. 225.

¹⁴⁷ Christine Plasse, « Les écritures du moi : conscience de soi et représentations sociales », *Sociologie de l'Art* 2004/1, p. 131.

*moins que je ne le veuille ; encore même en le voulant, n'y parviendrais-je pas aisément de cette façon »*¹⁴⁸.

L'armée du salut est également un roman qui regorge de frustrations et qui met en scène un exemple de la famille nombreuse marocaine, conservatrice dont l'un des membres, le narrateur, peut constituer une honte pour tous. Le narrateur, n'a certes pas évoqué directement cette influence de la société sur les familles dont un membre présente des spécificités, mais son rapport étroit avec les membres de la famille tout en restant loin de l'entourage proche, explique les relations qu'a la famille et le narrateur avec cet entourage.

1.5.1 La famille, un entourage passif et peu motivant

Dans le premier passage du roman, le narrateur présente les membres de sa famille d'une façon à prévoir le rôle de chacun. Les parents, semblent jouer un rôle secondaire et tout leur apport dans la vie de leurs enfants semble limité aux responsabilités les plus élémentaires. Leur histoire, dans le récit, est faite de querelles et de mésententes et le seul moment de bonheur vécu par le couple était à l'occasion de la naissance d'Abdelkébir.

Les parents, par leur culture et leur condition sociale, semblent ne favoriser aucune ouverture et ne donnent lieu à aucun sentiment positif. Ils sont prisonniers d'un souvenir qui continue à peser lourd dans leur vie. C'est, en quelque sorte, un exemple du couple marocain traditionnel réuni pour assurer une progéniture et rester passif à observer l'évolution des enfants ; même leur relation intime

¹⁴⁸ Jean Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 268.

constitue pour eux un moment volé. Mohamed et Mbarka semblent loin l'un de l'autre et cherchent à garder l'unité de la famille.

Devant cette situation dans laquelle les parents sont relégués au second plan jaillit Abdelkébir qui assume plusieurs rôles dans la vie de la famille en général et dans celle du narrateur en particulier. Il devient, dans plusieurs situations le substitut du père, il subvient aux besoins de la vie quotidienne de la famille et comble le manque affectif senti par le narrateur. Il est l'élément qui déclenche l'envie de vivre et de partir vers de nouveaux horizons pour Abdellah. Abdelkébir initie son frère à la lecture, au voyage et à l'amour.

Les autres membres de la famille sont assignés à jouer le rôle de secondaires, leur existence n'est évoquée que pour meubler le récit ou dans certains cas, les mettre comme référence aux actions du narrateur. Par exemple, Mustapha ne fait apparition dans le récit et surtout lors du voyage à Tanger que pour permettre de mesurer sa passivité face au courage naissant chez Abdellah. Quant aux sœurs, leur présence dans le récit est très légère et aucune mission ne leur a été confiée.

La distribution des rôles pour les membres de la famille est une structure qui met en exergue un exemple de la famille marocaine patriarcale, désunie au fond et qui cherche à sauvegarder sa forme pour des raisons relatives aux enfants et à l'entourage. Les rôles « *servent la construction des oppositions de vie qui structurent cet univers et manifestent la volonté d'une saisie exhaustive des acteurs du roman* »¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bodas, 1991, p. 147.

1.5.2 Les autres personnages, des rencontres ambitieuses

Les autres personnages du roman semblent jouer des rôles importants dans la vie du narrateur et compenser les manques que devaient combler la famille. Le premier personnage qui fait apparition dans le roman et dans la vie du narrateur est Salim. Sa rencontre avec le narrateur a eu lieu à Tanger. Son rôle a consisté à l'initiation du narrateur à la relation intime. Salim peut paraître comme un personnage secondaire, une rencontre fortuite. Cependant, son passage, dans le roman, est d'une importance indéniable car il a libéré le narrateur de l'idée qu'il voulait nous livrer sur sa condition d'homosexuel. Après de longues descriptions du corps du frère et de l'engouement que le narrateur éprouvait pour ce corps, la rencontre avec Salim est venue ajouter une information au portrait du narrateur qui sentait le bonheur d'être « *entouré par les bras forts de cet homme de 40 ans qui sentait bon et qui (me/lui) parlait dans l'oreille en français* »¹⁵⁰.

Néanmoins, il convient de relever que ce personnage initiateur et révélateur d'une partie de l'identité du narrateur, s'intègre, lui aussi, dans la catégorie des personnages libérateurs. Il rejoint Abdelkébir dans certaines caractéristiques : il parle français, il est gentil et compréhensif, il partage certaines préoccupations du narrateur comme la lecture et le cinéma.

Le deuxième personnage qui a joué un rôle important dans la vie du narrateur et dans le cours des événements est Jean. Il n'est cité dans le récit qu'à la troisième partie, page 76, et tout laisse à croire

¹⁵⁰ Abdellah Taïa, *op. cit.*, p. 61.

qu'il est le personnage qui figure dans l'illustration de couverture du roman. Cette première apparition révèle une prise de conscience du narrateur sur la nature de la relation qui le liait à Jean et, à travers ce dernier, à Charles. Ce Suisse semble faillir à ses engagements envers le narrateur qui se rend compte de ce fait « *personne ne m'attendait à l'aéroport de Genève. Au bout de deux longues heures, il m'a fallu me rendre à l'évidence : Charles, l'ami de Jean ne viendrait pas me chercher comme il l'avait promis, il n'était pas simplement en retard comme je l'espérais* »¹⁵¹.

Cependant, ce personnage montré comme négligeant revient autrement dans le paragraphe suivant. « *Le ton de sa voix était invariablement le même, chaleureux, trop chaleureux même pour un suisse, accueillant* »¹⁵². Ces positions qui font penser à deux tempéraments différents font surgir des questions sur le personnage et ses rapports avec le narrateur. Il s'agit de représenter un Occident qui abuse des jeunes marocains surtout sexuellement.

Par la suite, et par analepse interne que Genette appelle *hétérodiégétique*, « *c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui du récit premier : soit, très classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les antécédents* »¹⁵³, nous assistons à un retour sur la rencontre entre le narrateur et Jean. Ce dernier fait partie des initiateurs du narrateur. Il l'a aidé à s'accepter et lui a ouvert de nouveaux horizons.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Gérard Genette, *Figure II, op. cit.*, p. 91.

En conséquence, et dans cette optique, nous pouvons répartir les personnages du roman en deux catégories : les partisans/initiateurs du narrateur et ils sont tous externes à la famille et à l'entourage proche excepté Abdelkébir, le frère aîné. Les détracteurs qui sont, en particulier, les membres de la famille avec tout ce qu'ils représentent du point de vue idées, coutumes, croyances et qui reflètent en grande partie celles de la société marocaine.

Le narrateur essaie de les présenter tous, de façon à ce que le lecteur fait appel à son intelligence pour identifier les types de relations même si celles-ci restent, dans une partie, floues car *« comme en tout récit de forme autobiographique, les deux actants que Spitzer nommait erzählendes Ich (Je narrant) et erzähltes Ich (Je narré) sont séparés dans la Recherche par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique »*¹⁵⁴.

1.6 De certaines composantes au service de la narration

Dans *L'armée du salut*, le temps et le lieu sont deux éléments à observer et à analyser avec grande attention car ils sont porteurs de messages et de connotations qui permettent l'évolution du récit et portent en eux des indices illustrateurs de plusieurs comportements et états d'âmes. Ils ne constituent pas les circonstances de l'action et se situent autour du personnage, bien plus que cela, ils sont associés aux mouvements, aux pensées et aux émotions du personnage. Ce dernier évolue dans le récit et à chaque moment il essaie de trouver les éléments qui le lient au temps et à l'espace. Ils agissent sur lui et

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

permettent d'ajouter les ingrédients essentiels pour contextualiser l'action tout en faisant comprendre plus sans s'exprimer autant.

Dans *L'armée du salut*, le narrateur évolue dans différents espaces, ouverts ou fermés, publics ou privés et chacun d'eux peut être considéré comme un élément du récit, il l'étoffe et lui donne des allures significatives.

Devant les contraintes des espaces communs qui ne favorisent pas l'intimité, le narrateur a trouvé refuge dans la chambre d'Abdelkébir, « *l'aîné, presque le roi de la famille* »¹⁵⁵. A travers le temps et les événements du récit, cette chambre est devenue le lieu d'expression des ambitions et des frustrations, le narrateur la pénètre pour avouer ses tendances homosexuelles et sa fascination par le corps de son frère ; il y trouve également le refuge pour lire et découvrir une littérature occidentale libératrice car, contrairement à la culture du pays, elle tolère le caractère et les spécificités du narrateur.

Les chapitres qui se succèdent constituent d'une part les difficultés rencontrées par le narrateur à son arrivée en Europe et qui sont liées surtout au logement et à son installation en Suisse comme étudiant et d'une autre part, ils sont l'occasion pour revenir sur ses souvenirs au Maroc, ses rencontres, ses amitiés et ses amours surtout la rencontre avec Jean et leurs aventures amoureuses à Rabat, à Marrakech ou à Essaouira.

Abdellah a cherché à briller comme membre d'une famille pauvre dont les parents sont analphabètes et il a présenté des

¹⁵⁵ Abdellah Taïa, *op. cit.*, p. 12.

personnages qui allaient lui permettre de se valoriser et de chercher des horizons meilleurs pour lui et se réclamer comme un être libre de vivre sa vie d'homosexuel comme il l'entend et l'espère.

Les rapports nord-sud sont également abordés et le narrateur, dès les premières pages du roman, a montré sa fascination pour un Nord cultivé, tolérant et ouvert contrairement à un Sud opprimant et injuste. Les descriptions du père qui continue à violenter sa femme est l'illustration de ce Sud violent. Cependant, l'image du frère aîné, Abdelkébir, grand lecteur de la littérature occidentale, est présenté comme étant ouvert et invite à l'optimisme.

Ces rapports se trouvent illustrés davantage quand le narrateur débarque en Suisse, un évènement pour lequel il a consacré presque la moitié du roman, montre l'intérêt de ce voyage dans sa vie et nous interpelle également sur la véracité de son récit. Un constat qui nous invite à s'interroger sur le fait si le narrateur nous a raconté sa vie ou ce qui lui paraissait intéressant dans cette vie.

Par conséquent, c'est tout le genre qui est mis en cause : le récit autobiographique est un récit de vie ou de fragments minutieusement sélectionnés par le narrateur pour rendre compte de toute une vie ? Dans ce cas, nous pouvons constater que « *l'autobiographie, dans notre ère de soupçon est construite non sur l'aveu d'une vérité mais sur l'engagement discursif que l'auteur propose au lecteur. Ce n'est plus la vérité qui est importante ou recherchée mais l'acte de dire la vérité* »¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Kelly Gervais, *La vérité sur la lecture autobiographique*, Dalhousie French Studies Vol. 28 (Fall 1994), pp. 159-173 (15 pages), p. 159.

1.6.1 Le temps dans le roman et les exigences du récit autobiographique

Dans *L'armée du salut*, le narrateur a opté pour un ordre chronologique des événements de sa vie, il les a situés suivant leur importance et nous pensons qu'il s'agit d'un choix relatif à la narration et à la création. D'ailleurs, si nous cherchons à délimiter la partie de vie qui a occupé le grand intérêt du narrateur, nous nous rendons compte que c'est l'adolescence et la puberté.

Le souci d'exactitude, fort recherché dans le récit autobiographique est présent dans le roman de Taïa. Des dates et des heures qui permettent de situer certaines actions dans le temps et par conséquent par rapport aux autres actions du récit même si, dans certains cas, la situation semble superflue comme c'est le cas de la date du décès du père « *mon père est mort il y a huit ans* »¹⁵⁷. Et ne s'est éclaircie que plus tard « *mon père venait tout juste de mourir. Début avril 1996* »¹⁵⁸.

La première indication temporelle donnée avec précision est celle du voyage à Tanger « *l'été, fin juillet, 1987* »¹⁵⁹. C'est une donnée que nous pouvons interpréter comme importante dans le récit et dans la vie du narrateur. C'est ce voyage qui a permis à Abdellah de s'ouvrir sur d'autres lieux et sur soi-même. Il a découvert sa spécificité et celle de son frère, tant envié, Abdelkébir. Dans le même

¹⁵⁷ Abdellah Taïa, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.39.

chapitre, et avec le même souci d'exactitude, nous trouvons une autre précision de temps, « *il est 00h 20* »¹⁶⁰.

Le voyage du narrateur en Suisse est un évènement incontournable dans le récit car il constitue à la fois une nouvelle aventure qui permettrait un épanouissement et une libération d'une société opprimante. Si le voyage à Tanger est une première escapade, celui en Europe est la grande et le narrateur a situé son arrivée sur ce territoire tant espéré, « *30 septembre 1998. Fin d'après-midi* »¹⁶¹.

D'autres dates ont été données et autour desquelles des évènements ont été situés en analepse ou en prolepse et le constat général que nous pourrions avancer est que le narrateur a raconté des moments de sa vie suivant une logique temporelle tout en donnant plus d'intérêt aux moments forts de son existence et qui sont relatifs à son émancipation et à son départ pour une existence qui tolérerait ses spécificités.

2. Le scénario, l'autocensure, les sacrifices et les aspirations

La particularité de l'œuvre d'Abdellah Taïa, le scénariste, est qu'il effectue un travail sur un texte dont il est l'auteur. C'est une donnée essentielle pour le lecteur du scénario car, dès les premières lignes, la question de la fidélité au texte de départ se pose surtout qu'il s'agit d'un récit autobiographique. Le scénariste écrit, certes, pour un projet de film à tourner et à montrer sur écran, mais il ne peut, en principe, sacrifier des moments forts du récit romanesque ou

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

d'insérer des éléments qui pourraient fausser la pensée du romancier même s'il s'agit, dans la réalité, de la même personne.

De plus, ce même scénariste sera le réalisateur du film et c'est encore une autre contrainte qui pourrait influencer l'écriture. Généralement, l'écriture d'un scénario se fait indépendamment des enjeux de la réalisation et de la production, dans le but de laisser au scénariste la liberté de création. Cependant, pour le cas de *L'armée du salut*, la décision était claire dès le début et Taia s'est axé sur le travail de l'écriture avec la posture du réalisateur. Et sur la première page du scénario on lit ces mentions à laquelle manque celle qu'il s'agit d'une adaptation.

L'ARMÉE DU SALUT

Version du 11 juin 2012

Scénario : Abdellah Taia

Un film de : Abdellah Taia

La scénarisation n'est pas une écriture qui obéit à des règles figées que tout scénariste est tenu à respecter de façon draconienne. C'est un procédé qui diffère d'un écrivain à l'autre. Pour Abdellah Taia, il a préféré, au lieu d'une écriture d'évènements successifs, rédiger directement un découpage technique avec les dialogues de base. Son scénario semble une feuille de route claire pour un réalisateur qui ne cherche pas à recréer des éléments de l'histoire en la tournant. Le choix de cette méthode délimite, dans une certaine mesure le rapport que l'auteur vise à garder avec son texte. Dans notre cas, Taia, semble lié à son histoire et cherche à la raconter, à

travers le scénario, tout en gardant sous l'œil son déroulement et ses détails surtout qu'il s'agit, pour plusieurs, d'un document de travail rarement accessible pour les critiques et les chercheurs.

Cette charnière entre le roman et le film, le scénario, explicite davantage le caractère narratif du roman qui est à la fois dramatique et descriptif et que le souci du tournage est perceptible dans l'écriture du scénario. Taia n'a pas omis que « *tout était une question de moyens financiers (trouver ou construire les équivalents matériels les plus exacts de lieux imaginés et décrits) et de technique (les caméras plus légères permettant de filmer en extérieur, de multiplier les points de vue, les mouvements ...)*. Ces considérations peuvent sans doute expliquer les raisons du lien plus étroit, plus constant et plus massif qui s'établit très tôt entre roman et cinéma, surtout dans la perspective de l'adaptation »¹⁶². Ces considérations influent, sans doute le scénariste réalisateur et deviennent plus présentes lorsqu'il est lui-même producteur.

2.1 Les noms, les personnages, les lieux et le pacte autobiographique dans le scénario

Nous avons relevé dans l'analyse du récit romanesque plusieurs éléments qui permettent de classer le texte en tant que récit autobiographique. Cette classification nous est parue importante car elle a permis d'analyser le récit à la lumière des règles régissant ce genre. Cependant, dans le scénario, nous constatons que le scénariste a introduit des informations qui faussent l'identification que nous avons assigné au texte d'origine.

¹⁶² Muriel Plana, *op. cit.*, pp. 97-98.

Ainsi, nous relevons que le scénariste a gardé le prénom du personnage principal en le présentant dès le deuxième paragraphe du scénario « *un adolescent maigre, brun, Abdellah (15 ans, il a les pieds nus, il porte un short et un t-shirt), est à côté d'une porte* »¹⁶³ tout en lui donnant, par la suite, un nom qui met en doute la donnée de l'autobiographie quand il déclare : « *je suis Abdellah Tadlaoui, Je suis boursier de la Confédération Helvétique. Je viens du Maroc* »¹⁶⁴. Parallèlement, et dans la première partie d'exposition, nous remarquons un autre changement concernant les noms et le frère aîné appelé Abdelkébir dans le roman, est baptisé Slimane dans le scénario.

S'agissant d'un personnage qui occupe une grande importance dans la vie du narrateur/auteur/ personnage, nous pensons que c'est une indication qui invite à mettre en question la vision du scénariste et puis du réalisateur dans son traitement de l'évènement autobiographique. De plus, la relation entre les deux frères est abordée sommairement dans le scénario et n'atteint pas le degré de complicité recherchée entre Abdellah l'homosexuel, et son frère aîné, le premier désiré.

Les autres membres de la famille du narrateur sont présentés au début du scénario avec de brèves descriptions qui laissent entendre que leurs rôles seraient secondaires dans le récit. Une technique scénaristique qui met en clair une certaine stratification dans les rôles des personnages dont certains sont appelés à de brefs passages qui

¹⁶³ Abdellah Taïa, *L'armée du salut, Scénario, op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

serviraient à meubler le cadre comme c'est le cas du jeune vendeur de cigarettes (p. 47).

Les lieux, dans un récit autobiographique en général et dans un scénario en particulier, sont à prendre avec grande considération non seulement parce qu'ils permettent de situer géographiquement l'action pour confirmer son authenticité, mais parce qu'ils sont porteurs de symboles et marquent parfois le cours des événements d'autant plus qu'ils forment le cadre visuel de l'action. Dans le scénario, le contexte du personnage principal occupe une bonne place ; le scénariste décrit, parfois avec détails, la maison et le quartier et indique le rapport que le personnage entretient avec ces lieux.

La maison, dans le scénario, est importante car elle est le lieu à la fois le plus intime et le plus protecteur. Le quartier, quant à lui, il semble à la fois manquer de sécurité et offrir au personnage principal l'espace de son initiation à sa vie d'homosexuel même si ceci se fait dans le strict acte sexuel et non comme l'état d'une personne qui revendique une identité autre que celle de son entourage.

Les autres espaces sont, d'une part, les lieux visités par le personnage principal et ses deux frères pendant les vacances et qui ne présentent pas une grande différence avec l'espace où ils vivent d'habitude et d'une autre part l'espace étranger qui est Genève et qui va abriter les rêves et les aspirations du personnage car il est présenté comme lieu d'épanouissement et de liberté comme un espace rêvé au début puis vécu par la suite. Les espaces genevois dont *l'armée du*

salut comme structure d'accueil sont organisés et ont une distribution remarquable.

2.2 L'écriture scénaristique et le souci du tournage

Dans le scénario d'Abdellah Taïa, nous relevons plusieurs éléments qui élucide le propos ci-dessus. Premièrement, nous aborderons certains aspects relatifs à la production. En effet, dans le scénario, une grande partie de l'histoire se passe à la maison avec quelques séquences dans le quartier et même le passage au souk a été bien choisi pour répondre aux exigences de la production. Un autre lieu aussi important est la ville d'El Jadida. Nous pensons que ces choix obéissent à une règle souvent dictée par les producteurs et qui consiste à minimiser les transferts entre les villes de tournage et que les décors du film soient proches les uns des autres pour pouvoir économiser en efforts et en journées de tournage.

Deuxièmement, nous pouvons facilement relever, dans le scénario, des scènes qui ne jouent pas un grand rôle dans l'évolution de l'histoire et permettent de gagner des minutes sur le produit final. Par exemple, le plan de la cuisine à la séquence 15 et qui montre « *cuisine très modeste, en désordre. De la vaisselle sale un peu partout* »¹⁶⁵. Ou encore la scène 29 qui montre Abdellah dans la rue et reçoit des coups de pierre sans donner suite à cet événement.

Troisièmement, nous relevons, dans le scénario, des scènes qui appartiennent au discours littéraire, c'est-à-dire qui ne donnent pas une idée sur la manière de leur transfert à l'écran et nous pousse à

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

nous poser la question comment un réalisateur pourrait-il les filmer.

Dans ce cas, nous donnons les exemples des scènes suivantes :

- Scène 16 : *Tout le monde regarde Slimane faire. Tout le monde le regarde avec fascination et amour. Il se dégage de lui quelque chose de violent et de fortement sexuel.* [Nous soulignons] P. 16
- Scène 44 : *on entend (lointain et proche à la fois)* [Nous soulignons] *le bruit de l'eau qui coule dans la douche (qui se trouve à l'extérieur de la chambre, quelque part dans le couloir. P. 41*
- Scène 51 : *Slimane arrive lui aussi au bord de l'eau. Il s'arrête. Regarde ses frères. Il continue de fumer. Puis il se tourne pour découvrir la ville autrement. Il pense à la serveuse du restaurant.* [Nous soulignons] P. 48
- Scène 97 : *Ils se regardent. Avec amitié. Ils n'auront pas le même destin en Europe, mais cela n'empêche pas un lien humain fort et obscur entre eux. Là. Maintenant.* [Nous soulignons] P. 88

Néanmoins, certaines scènes, même si elles ne font pas avancer le récit, elles s'avèrent importantes pour consolider une idée ou un rapport entre les personnages malgré leur longueur, observée parfois. C'est le cas, par exemple, de la scène 35, qui est parmi les plus longues et dans laquelle on assiste à Slimane en train de se laver les cheveux, assisté par Abdellah qui lui versait l'eau sur la tête. (pp. 31-32)

2.3 L'homosexualité comme thématique principale du scénario

Indépendamment des rapports que nous pouvons établir entre le roman et le scénario, nous remarquons que, dans ce dernier, l'homosexualité occupe une place prépondérante au point même que le lecteur du scénario commence à s'attendre, à chaque climax, que tout peut se résoudre par le sexe. L'illustration la plus frappante est la scène 78 : « *Une impasse. C'est noir mais pas complètement. Tout autour il y a des fenêtres où la lumière est allumée. Abdellah est au milieu de l'impasse. Le dos contre le mur. Il attend. (...) Il suce le sexe d'Abdellah comme s'il s'excusait* »¹⁶⁶.

Cet appel à des scènes de sexe et d'homosexualité est récurrent et revêt plusieurs formes. Dès la scène 5, le scénariste présente le personnage en plein acte sexuel. Un choix scénaristique qui peut paraître choquant ou considéré comme un élément sur lequel cherche à se baser le scénariste pour créer ce choc du début du film qui suscite soit intérêt soit indignation ou refus dans une société qui se veut conservatrice. Et dans les deux cas, la réaction est au service du film et de sa promotion pour attirer un public curieux. Cette scène aurait pu être prise comme une préparation mais son retour sur le scénario lui a fait perdre une part de son utilité narrative.

En plus, la présence de l'homosexualité dans le scénario peut susciter des intentions de censure surtout que le projet du film a postulé pour une avance sur recettes accordée par le fonds d'aide du centre cinématographique marocain et des scènes que plusieurs

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

instances qualifient d'osées sont présentes dans le scénario comme celle à la fin de la séquence 27 : « *Abdellah et le jeune homme vont s'embrasser. En tremblant presque. Avec le trouble baiser de la première fois. Ils s'embrassent. Lèvres sur lèvres. Doucement* »¹⁶⁷. Ou à la scène 36 : « *Il sort de sa poche le slip sale de son frère. Le rapproche de son nez. Et il ouvre sa braguette, sort son sexe et se met à se masturber* »¹⁶⁸.

Ces scènes et autres peuvent être interrogées dans le scénario à deux niveaux différents et chacun suscite une interprétation particulière. En effet, d'un côté, du point de vue de l'évolution des événements, les scènes que nous pouvons qualifier d'osées se trouvent dans plusieurs parties du scénario et elles sont démunies de tout intérêt narratif et font revenir à la surface cette pratique à laquelle recourt des scénaristes pour se faire ce statut de l'artiste capable de braver la censure. D'un autre côté, un cinéaste n'est pas appelé à montrer toute la vérité dans le but de laisser la découverte de la beauté artistique et thématique au récepteur et pour faire parvenir son produit à un large public en cherchant à lui faire part d'une cause sans le choquer.

2.4 Etude comparative du roman et du scénario

La comparaison entre le roman et le scénario est un travail qui informe sur le type d'adaptation et sur les rapports possibles entre le récit romanesque et le récit filmique car une question est à poser : « *quel est le véritable auteur du film, le scénariste qui l'imagine ou le*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

*réalisateur qui le met en images ? »¹⁶⁹. Dans le cas du scénariste/réalisateur, la relation devient plus évidente car les choix artistiques pourraient se faire dès le début et le risque de défiguration du scénario semble faible car selon Zapponi, scénariste italien des principaux films de Fellini : « *Du scénario dans un film il ne reste que des débris : la mise en scène le disperse comme du plomb dans une carafe. C'est pour cela qu'un vrai scénariste ne va jamais voir un film dont il a écrit le scénario, sauf s'il est lui-même le metteur en scène ou travaille étroitement avec celui-ci. Écrire un scénario signifie se raconter morceau par morceau un film inexistant, décrire un film rêvé. Le film qui en dérive est décevant ou tout au moins différent. Il ne faudrait jamais livrer le script au réalisateur, mais le garder ou le publier comme roman »¹⁷⁰.**

Pour mieux cerner les rapports entre le roman et le scénario nous allons recourir à un tableau illustratif :

¹⁶⁹ Jean Tulard, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Paris, Plon, 2009, p. 386.

¹⁷⁰ *Ibid.*

<p>1^{ère} partie</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présentation des membres de la famille et des relations qui les lient les uns aux autres - Présentation de l'espace (la maison) - Evocation de certains caprices surtout sexuels du narrateur - Rappel de certains événements qui continuent à régir les relations familiales notamment le soupçon de trahison dont accuse le père son épouse. - Rappel de certains souvenirs d'enfance du narrateur. 	<p>Scène. (Sc) 1</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présentation de l'espace. - Présentation du personnage principal, Abdellah. <p>Sc. 2 et 3</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présentation de la chambre du frère aîné, Slimane. - Dialogue entre la mère et Abdellah qui fait comprendre le statut du frère. <p>De sc. 4 à sc. 7</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présentation de l'entourage (la rue) et Abdellah est présenté comme homosexuel avéré.
--	---

<p>2^{ème} partie</p> <p>Chapitre 1^{er}</p> <ul style="list-style-type: none"> - L'attention est focalisée sur la relation entre le narrateur et son frère Abdelkébir. - Confirmation du genre autobiographique par la présentation du nom du narrateur qui est celui de l'auteur et du personnage. - Retour sur quelques souvenirs en particulier la naissance d'Abdelkébir, le frère aîné. - Rappel de quelques lieux dans lesquels a vécu le narrateur : Béni Mellal, El Jadida, Salé. - La mort du père. 	<p>De sc. 8 à sc. 10</p> <ul style="list-style-type: none"> -Présentation du père, des membres de la famille par leurs prénoms, des détails de l'espace maison et une scène habituelle devant la télévision (longue scène) pour montrer l'invitation u père à la mère pour faire l'amour. <p>De sc. 11 à sc. 17</p> <ul style="list-style-type: none"> - La scène d'amour entre les parents qui se termine comme d'habitude par une querelle suivie d'une intervention des enfants pour libérer la maman des mains du père. <p>De sc. 18 à sc. 19</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah et son père au souk. <p>De sc. 20 à sc. 25</p> <ul style="list-style-type: none"> - Scènes de la vie normale et propos sur le statut de Slimane dans la famille. <p>De sc. 26 à sc. 27</p> <ul style="list-style-type: none"> - Scène d'amour entre Abdellah et un jeune homme.
--	---

<p>Chapitre 2</p> <ul style="list-style-type: none"> - Portrait du frère Abdelkébir. - Révélation de l'homosexualité du narrateur. 	<p>Sc. 28</p> <ul style="list-style-type: none"> -Scène de la vie normale à la maison. <p>Sc. 29</p> <ul style="list-style-type: none"> -Petit incident dans la rue : Abdellah reçoit une petite pierre dans le dos. <p>De sc. 30 à sc. 31</p> <ul style="list-style-type: none"> -Scène de vie normale. <p>Sc. 32</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dispute entre Abdellah et un adolescent de son âge.
<p>Chapitre 3</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le récit du premier voyage de vacance du narrateur. Il est effectué avec ses deux frères, Abdelkébir et Mustapha, à la ville de Tanger. - Le narrateur décide d'avoir son journal intime. <p>Dans ce chapitre, une succession chronologique des événements est observée suivant les jours de la semaine.</p>	<p>Sc. 33</p> <ul style="list-style-type: none"> -Préparation du voyage. <p>De sc. 34 à sc. 35</p> <ul style="list-style-type: none"> -Préparation au voyage des trois frères. <p>Sc 36</p> <ul style="list-style-type: none"> -Scène osée : masturbation.

<p>-Allusion à la lecture du roman le christ recrucifié de Nikos Kazantzaki.</p> <p>- Retour sur quelques rapports entre les membres de la famille et surtout sur le statut d'Abdelkébir.</p> <p>- Retour encore une fois sur le portrait d'Abdelkébir. Cette fois avec sensualité.</p> <p>- Description des fesses des membres de la famille et évocation de l'homosexualité du narrateur.</p> <p>- Expression de l'envie d'aller de l'autre côté de la méditerranée.</p> <p>- Voyage à Tétouan.</p> <p>- La petite escapade d'Abdelkébir.</p>	<p>Sc. 37</p> <p>-Scène de la vie qui montre un rapport d'affection entre le père et Abdellah.</p> <p>De sc. 38 à sc. 41</p> <p>Voyage de vacances à El Jadida : itinéraire et arrivée.</p> <p>De sc. 42 à sc. 46</p> <p>- Séjour à l'hôtel</p> <p>De sc. 47 à sc. 49</p> <p>- Restaurant à El Jadida et dialogue prometteur avec la servante.</p> <p>De sc. 50 à 52</p> <p>- Promenade à la corniche et à la plage d'El Jadida.</p>
<p>- La rencontre de Salim et l'initiation à l'acte homosexuel et ce qu'il a engendré comme jouissance et remords.</p>	<p>- Abdellah et Slimane traitent du sujet de la langue et de l'identité.</p> <p>Sc. 53</p> <p>-Retour au restaurant. La serveuse et Slimane semblent bien dans l'entente.</p>

Sc. 54

- Chambre de l'hôtel. Abdellah et Mustapha sont seuls. Slimane est parti à **Asfi** pour la journée.

De sc. 55 à sc. 57

- Abdellah fait la connaissance d'un étranger à la plage.

- Début de la relation entre Abdellah et l'étranger.

De sc. 58 à sc. 60

- Abdellah et Mustapha au hammam. Une nouvelle rencontre s'annonce entre Abdellah et un homme.

Sc. 61

- Abdellah dénonce à sa mère, par téléphone, la relation d'amour entre Slimane et la serveuse.

Sc. 62

- Abdellah et Jean dans une chambre d'hôtel à Azemmour.

	<p>De sc. 63 à sc. 65</p> <ul style="list-style-type: none"> - Promenade d'Abdellah et Jean à la médina, en felouque sur le fleuve et à la plage. Discussions autour de la famille d'Abdellah et les ambitions de ce dernier.
<p>3^{ème} partie</p> <ul style="list-style-type: none"> -Début de l'aventure genevoise. 	<p>De sc. 66 à sc. 76</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah est arrivé à Genève. Il semble être abandonné. - Abdellah erre entre aéroport, gare de Cornavin et rues de Genève. <p>De sc. 77 à sc. 79</p> <ul style="list-style-type: none"> - Première expérience homosexuelle d'Abdellah à Genève. <p>Sc. 80</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah continue son errance à Genève. <p>De sc. 81 à sc. 84</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah est à l'université et essaie de régler, par anticipation, les démarches de ses études et de sa bourse.

<p>Chapitre 1^{er}</p> <p>- Confirmation du genre autobiographique, présentation des personnages à rencontrer à Genève et messages envoyés à la mère.</p>	<p>Sc. 85</p> <p>- Abdellah rencontre Jean à l'université et engagent un long discours sur leur relation. C'est la scène la plus longue du scénario.</p>
<p>Chapitre 2</p> <p>- Le narrateur fait son premier déplacement en Suisse et révèle les raisons de son arrivée dans ce pays.</p>	
<p>Chapitre 3</p> <p>- C'est une analepse dans laquelle le narrateur évoque la mort de son père en 1996 et évoque sa rencontre avec Jean et comment ils se sont liés d'amitié puis d'amour.</p>	
<p>Chapitre 4</p>	

<p>- Le narrateur se trouve perdu et sans abri à Genève après que Jean et Charles l'ont abandonné à son sort.</p> <p>- Le narrateur est dans la tourmente, sans abri, il se pose une série d'interrogations.</p> <p>- Le narrateur établit une comparaison entre son pays d'origine, le Maroc, et le pays d'accueil, la Suisse.</p> <p>- Le titre du roman est évoqué et expliqué pour la première fois dans le récit.</p>	
<p>Chapitre 5</p> <p>- Première nuit de séjour dans les locaux de l'armée du salut. Un lieu calme, paisible et accueillant.</p> <p>- Le narrateur se sent relativement en sécurité contre le froid et l'errance.</p>	
<p>Chapitre 6</p>	

<p>- Retour sur quelques souvenirs du narrateur au Maroc en compagnie de Jean au moment où l'amour était déclaré entre les deux hommes.</p> <p>- Le narrateur fait part de ses rêves et de ses frustrations.</p>	
<p>Chapitre 7</p> <p>- l'étalage des souvenirs continue avec des retours sur la réalité du narrateur qui continue à chercher une solution pour commencer sa vie à Genève en tant qu'étudiant.</p> <p>- Le sentiment d'amour pour Jean semble préoccuper le narrateur.</p>	
<p>Chapitre 8</p> <p>- Retour sur la vie au Maroc et la place du sexe, selon le narrateur, dans la vie des Marocains surtout les jeunes.</p>	

<ul style="list-style-type: none"> - Présentation d'un nouveau personnage : Mohamed. - Le narrateur présente une image péjorative de la femme. - Le narrateur présente un jugement dévalorisant et de sa jeunesse. 	
<p>Chapitre 9</p> <ul style="list-style-type: none"> - Genève et les tourmentes d'une nouvelle vie que le narrateur cherche à entamer. - Une succession d'interrogations montre l'instabilité et la tourmente du narrateur. - Retour sur des portraits des membres de la famille. Cette fois c'est la sœur et elle est présentée pour la première fois. 	
<p>Chapitre 10</p>	

<p>- Le narrateur est reçu à l'université et découvre deux tempéraments différents reflétant deux mentalités : accueillante et répugnante.</p>	
<p>Chapitre 11</p> <p>- Retour sur le premier voyage à Genève.</p> <p>- Le bonheur éprouvé en étant sur une terre autre que marocaine.</p> <p>- Propos sur la situation des homosexuels en Europe.</p>	
<p>Chapitre 12</p> <p>- Le narrateur continue à chercher une certaine stabilité tout en se faisant des rêves sur sa vie en Suisse.</p>	

<p>Chapitre 13</p> <ul style="list-style-type: none"> - La sexualité en Suisse. - Premier acte homosexuel en Suisse <p>et la liberté de la vie sexuelle dans ce pays.</p>	
<p>Chapitre 14</p> <ul style="list-style-type: none"> - Retour sur le voyage effectué par le narrateur et Jean dans la région de Ouarzazate. - Le rêve du narrateur de réaliser un film. 	
<p>Chapitre 15</p> <ul style="list-style-type: none"> - Retrouvailles avec Jean. - Bref rappel de la relation entre Abdellah et Jean. 	
<p>Chapitre 16</p> <ul style="list-style-type: none"> - Description de Genève 	<p>De sc. 86</p>

<ul style="list-style-type: none"> - Nostalgie du Maroc. - Rencontre du compagnon de l'armée du salut : un Tunisien. 	<ul style="list-style-type: none"> - Malaise d'Abdellah dans une rue genevoise et l'intervention d'une femme pour l'aider. La question de l'identité est posée.
<p>Chapitre 17</p> <ul style="list-style-type: none"> - La relation perturbée entre Abdellah et Jean. - Souvenir du premier voyage en Suisse et les aventures vécues notamment sexuelles dans le train. - Décision d'Abdellah de persévérer et de bâtir son avenir. 	<p>Sc. 87</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discussion téléphonique entre Abdellah et sa mère. Il la rassure de sa situation. <p>De sc. 88 à sc. 89</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah à la station des taxis et discussion avec un chauffeur. L'identité est encore abordée. Le chauffeur recommande à Abdellah l'armée du salut et ce dernier s'y dirige.
	<p>De sc. 90 à sc. 92</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah arrive et est accueilli à l'armée du salut. <p>Sc. 93</p> <ul style="list-style-type: none"> - Abdellah est parti chercher ses bagages à la consigne de la gare.

	<p>De sc. 94 à sc. 97</p> <p>- Abdellah séjourne à l'armée du salut et se fait des connaissances.</p> <p>Sc. 98</p> <p>- Discussion téléphonique entre Abdellah et son frère, Slimane.</p>
--	--

Commentaire

La comparaison entre le récit romanesque et le scénario nous permet de détecter les relations entre les deux œuvres sachant que chacune a ses particularités d'écriture relatives au genre et à la finalité. Cette opération nous a permis de tirer les remarques suivantes :

- L'identité du genre autobiographique est compromise, du moins en partie. Cette compromission nous incite à nous interroger sur ses raisons et ses objectifs. Nous pensons que l'auteur du livre, à distribution restreinte entre personnes cultivées, a cherché à camoufler sa personne dans un film à large distribution et surtout qu'il est financé, en partie, par le Maroc et par conséquent, doit être distribué au Maroc. D'où, le problème de la situation des homosexuels dans certaines sociétés notamment arabo-musulmanes qui a engendré, artistiquement, une auto-censure.

- Certains noms de personnages du récit ont changé lors du passage au scénario surtout certains qui sont principaux et nous nous demandons sur l'utilité de ces changements surtout que les nouveaux ne portent pas une symbolique particulière et ne renvoient pas à un être ou une idée qui servirait le récit.

- La relation du narrateur avec son père est mise en valeur dans le scénario par des scènes dans lesquelles Abdellah trouve refuge et affection auprès de celui-ci. De plus, ce dernier semble bien comprendre les spécificités de la personnalité de son fils sans jamais l'annoncer.

- Dans le scénario, l'homosexualité du personnage principal est avérée dès les premières scènes (scène 4) et de façon claire, ce qui n'est pas le cas dans le roman où le narrateur a donné des prémisses au début pour laisser au lecteur le temps de deviner cet aspect avant de le révéler.

- L'écart entre le récit romanesque et le scénario est également perceptible à d'autres niveaux comme dans certaines scènes qui ne se trouvent pas dans le roman à savoir : 15, 18, 19, 21, 29, 32, 41, 47, 48, 50, 52, 56, 57, 58, 61, 71, 72, 78, 82, 85, 88, 94 et 95. Ce nombre de scènes montre à quel degré le scénariste s'est dégagé du récit initial et a inventé des scènes ou a omis d'autres.

- Concernant la succession narrative qui est un maillon essentiel de l'écriture scénaristique et elle agit positivement ou négativement sur la trame du film, nous avons relevé quelques remarques : l'absence d'intérêt de certaines scènes dans le développement de l'histoire (scène 86). De plus les deux frères, Mustapha et Sliman sont écartés pour un moment de la narration et le lecteur du scénario ne dispose d'aucune information sur leur sort.

- Des situations semblent incompatibles et le lecteur se demande comment pourrait-on les mettre en scène comme la scène 16, dans laquelle le père violentait la mère et au moment où le narrateur, comme ses frères et sœurs, est sous le choc de la situation, il est décrit dans scénario comme suit : « *Abdellah revient dans le patio. En y découvrant son frère, il s'arrête net. Il regarde son frère*

avec amour et admiration. Il reste un moment pétrifié, subjugué, ailleurs dans un rêve avec son frère »¹⁷¹.

En conclusion, les différences entre le roman et le scénario sont bien perceptibles et le romancier scénariste semble chercher à reprendre, dans le scénario, la même histoire du roman en ce qui concerne les trois grands axes à savoir : la vie en famille, le voyage de vacances et le départ et la vie à Genève. Il a gardé ces éléments mais il a changé les détails qui les entourent à tel point que même l'identité du genre est remise en cause.

De plus, les conflits, dans le scénario, semblent attiser le nœud de certaines histoires parallèles comme celles de la dispute entre les parents ou l'histoire d'amour entre Slimane et la serveuse. Le conflit est également présent dans l'histoire principal et revêt plusieurs formes : il est interne quand le personnage principal se livre souvent à des dilemmes, ou externes lorsqu'il s'affronte à la société et aux obstacles de la vie.

Le scénariste, à travers ces conflits, a cherché à créer l'intérêt par la mise en scène de profils spéciaux dans des situations difficiles ou pitoyables car *« le conflit n'est pas le seul élément à susciter l'attention, en dramaturgie comme ailleurs. Un deuxième facteur possède également un formidable pouvoir attractif : le spectaculaire. J'appellerai spectaculaire – on dit aussi " sensationnel " - tout ce qui est original, au sens de rare, et qui, pour cette raison, attire, distrait, et même parfois fascine ou hypnotise le spectateur. Un film ou une pièce sont certes des spectacles mais dans la définition que je*

¹⁷¹ Abdellah Taïa, *L'armée du salut, Scénario*, op. cit., p. 15.

propose, on aura compris que tout spectacle n'est pas nécessairement spectaculaire »¹⁷². Cette dimension est recherchée dans le scénario par, d'un côté, la nature du personnage principal et qui n'est pas souvent mise en scène dans le cinéma marocain¹⁷³ ; et d'un autre côté, par la nature des épreuves subies par ce personnage et par les décisions qu'il est amené à prendre.

3. *L'armée du salut*, la portée du film et les questions de transposition

L'armée du salut est un film d'une durée d'une heure et vingt et une minutes (la version projetée au festival national de Tanger en 2013 ne comptait que 84 minutes). Il est produit par les films de Pierre et Rita production en partenariat avec une société marocaine connue par son engagement à soutenir les sujets sensibles : Ali'n films de son propriétaire le réalisateur Nabil Ayouch dont plusieurs de ses œuvres ont suscité des polémiques. L'équipe technique du film est majoritairement étrangère contrairement à l'équipe artistique qui est à dominante marocaine.

C'est un film qui se veut autobiographique et une œuvre qui doit présenter, en principe, une vie par le biais d'un art. S'agissant d'une fiction, l'élément autobiographique est une composante qui est sensée garder une présence inéluctable dans le film sans pour autant influencer la beauté du récit filmique. Elle constitue sa toile de fond et suscite la création artistique pour que les éléments de vie soient

¹⁷² Yves Lavandier, *La dramaturgie*, Paris, Editions le clown et l'enfant, 2004, p. 41.

¹⁷³ Les films qui ont traité de l'homosexualité dans le cinéma marocain sont rares, on cite à ce sujet le film de Daoud Aoulad Syad "*Adieu forain*" et dans lequel l'homosexualité du personnage est insinuée en partie. "*L'armée du salut*" est le seul film avec un traitement aussi direct de l'homosexualité.

vus d'un angle qui les met en valeur et permettre, en quelque sorte, l'universalité de la composante personnelle.

L'armée du salut raconte, en trois actes, la vie d'un jeune marocain que rien ne différencie de ses semblables, à part son homosexualité. Le réalisateur en a fait un sujet car il en est ainsi dans la société marocaine. Abdellah est né dans une famille modeste, a fait des études, a obtenu une bourse pour aller continuer ses études à l'étranger. Des fragments d'une vie ordinaire, mais Abdellah a vécu tout cela autrement car il est homosexuel.

L'armée du salut est un film sur les réussites, les échecs, les aspirations, les déceptions. Un film qui remet en question la notion du héros, du récit autobiographique et des rapports entre le texte d'origine et le film. La scénarisation et la mise en scène ont cherché à rendre compte d'une vie à partir d'un roman et un film dans lequel le personnage principal raconte sa vie tout en essayant d'être véridique et convaincant du point de vue artistique. Néanmoins, nous pensons que cette question d'homosexualité sur laquelle est fondée une bonne partie du roman et du film semble liée à un contexte social arabo-musulman car autrement, elle serait prise comme une spécificité du personnage qui ne doit aucunement faire le fond d'une œuvre.

Le cinéaste a cherché à rendre compte d'une réalité. Or la question du réel dans un film ne fait pas position unanime. Le réel peut parfois choquer, émouvoir, susciter la compassion, mais dans un film de fiction, la vérité n'est pas toujours l'élément de force du film. A ce propos Fellini affirme : « *le cinéma vérité ? Je suis plutôt pour*

le cinéma mensonge... La fiction peut aller dans le sens d'une vérité plus aigüe que la réalité quotidienne et apparente. Il n'est pas nécessaire que les choses qu'on montre soient authentiques. (...) Ce qui doit être authentique, c'est l'émotion qu'on ressent à voir et à exprimer »¹⁷⁴.

3.1 Le film, support d'une analyse psycho-sociologique

Le cinéma, comme toute forme d'expression artistique, est en rapport avec un créateur et des récepteurs. C'est un art qui peut avoir plusieurs fonctions et se fixer plusieurs objectifs. D'où les questions de l'objectivité et de la subjectivité sont toujours posées car « *les participations subjectives qui se fixent sur l'image objective lui donnent âme et chair : la présence objective. Toutefois, entre la destruction des cadres objectifs du cinématographe et leur rétablissement par le spectateur du cinéma, il y a un hiatus infinitésimal. A travers ce chas d'aiguille, toute la caravane magique s'est engagée, introduisant en contre-bande l'opium du monde réel »¹⁷⁵.*

Le film est aussi, un produit lié à un contexte surtout social et *L'armée du salut* n'échappe pas à cette règle ni à la relation et aux enjeux qu'entretient le produit artistique avec la société car « *L'art cinématographique n'a pas seulement donné une poussée vigoureuse aux autres arts visuels, plastiques ou du spectacle. Il a aussi bousculé les mœurs traditionnelles qu'il reflète, les façons de voir et même de penser. Il a imprégné de ses images, de ses sons, de ses coloriations et*

¹⁷⁴ Federico Fellini, in *La dramaturgie*, op.cit, p. 128.

¹⁷⁵ Edgar Morin, op. cit., p. 155.

de son esthétique particulière, de son rythme et de ses concepts, toute notre civilisation »¹⁷⁶.

Ce propos de Boussinot montre à quel point le cinéma a su intervenir dans le parcours social et le rapport entre cinéma et société trouve ses fondements dans le besoin de chacun des deux constituants de l'autre. Un besoin qui vise la valorisation par l'investigation et le regard positif que porte le cinéma sur la société et vice versa. Cette relation a des concepts fondateurs, qui s'intègrent dans le projet global de l'art et de la communauté qui le produit et qu'il reflète ; (non dans le sens de la transposition mais de la représentativité). Cette relation a toujours existé et a été, rarement, mise en valeur car on s'est laissé croire que la relation entre les deux, relève du naturel et ne peut, ni être régie par des normes artistiques ni par des attentes sociales.

La réalité sociale est déterminante de la conscience des êtres qui vivent cette réalité et la subissent ou interviennent pour la façonner. Dans *L'armée du salut*, nous trouvons une illustration parfaite de ce propos car d'un côté, nous trouvons toute une famille qui essaie de gérer ses difficultés matérielles, relationnelles et affectives sans aucun souci de chercher à changer cette situation qui est devenue un quotidien à vivre en toute passivité. D'un autre côté, il y a Abdellah et Slimane qui, par la lecture et toute l'ouverture sur le monde qu'elle leur permet, ont trouvé l'énergie et la capacité de se frayer de nouveaux chemins et de se tracer de nouvelles perspectives dans la vie. Mais le traitement de cette réalité et la réception du

¹⁷⁶ Roger Boussinot, *op. cit.*, p. 349.

produit artistique sont imprégnés par une idéologie qui intervient dans la détermination/ orientation aussi bien du récepteur que du créateur.

Si l'art se trouve capable de produire la beauté, de la véhiculer, de sensibiliser le récepteur à sa valeur et par la même occasion régir des relations, redresser des lacunes, ou, du moins, témoigner d'une réalité sociale, *L'armée du salut*, est une fresque qui relate les aventures d'un jeune homosexuel qui a trouvé refuge dans une autre société parce que la sienne ne peut l'intégrer comme il est.

Par son œuvre, nous pourrions avancer qu'Abdellah Taia, convaincu de cette situation, a cherché à perfectionner le sens critique chez le récepteur pour le pousser à se construire une véritable conscience artistique capable de produire des interrogations sur une situation dans le but de l'impliquer à en être conscient et de pouvoir agir.

Cette question de représentation de la société est perceptible dans le film de Taia. Le héros l'exprime par le jeu des comédiens notamment l'acteur principal, par le dialogue et le réalisateur a cherché à ce que son film soit une image de ce qu'il éprouve et ce à quoi il aspire.

3.2 Le silence et quelques caractéristiques de la bande son dans *L'armée du salut*

Dans le film, la question du son et du silence peut être traitée selon différents angles. Cependant, il faut dès abord, porter une précision : quand y-a-t-il lieu de parler de silence dans le film ? Le son, est-il uniquement une affaire de dialogues ? La musique, dans le

film, est-elle un accompagnement ou un élément à analyser pour sa sonorité ? Les questions abondent pour prouver que la question même de la délimitation des plages sonores ou silencieuses dans un film s'avère un exercice difficile et complexe bien que certains confirment qu'« *au cinéma, bien souvent, c'est le dire qui décide souverainement du dit* »¹⁷⁷.

De plus, si nous sommes convaincu que le film est un ensemble d'éléments qui peuvent tout dire, serait-il esthétiquement juste, de chercher à s'exprimer uniquement par la parole ? Surtout que le cinéaste n'est pas seulement quelqu'un en quête permanente de sujets de films, mais un artiste qui a des choses à dire et qui trouve dans le film le moyen pour les dire. Le fait qu'il soit artiste et qu'il opte pour le film comme moyen d'expression suggère que dire revêtirait plusieurs formes dont la parole n'est qu'un élément. Les moyens d'expression du cinéaste ont leurs particularités et leurs apports à l'œuvre artistique. Ainsi, il faut distinguer image et son, parole et son non-linguistique, etc.

L'alternance entre le son et le silence est perceptible dans le film avec une faible présence du silence. La stratégie de l'auteur dans cette technique ne s'éloigne pas de ce qui est adopté dans plusieurs œuvres à savoir donner l'importance au silence à la suite d'un bruit et reconforter l'ouïe du récepteur. Les deux éléments sont liés de façon intrinsèque et naturelle aux activités de la famille et aux types de relations qui lient les membres. Par ailleurs, l'intérieur est affecté

¹⁷⁷ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, éd. Klincksieck, 1983, p. 229.

par l'extérieur ; le bruit et le silence dans la rue affectent l'atmosphère de la maison.

Les espaces, dans le film, semblent simples et sans grande complexité puisqu'il s'agit d'une histoire contextualisée dans un quartier populaire qui semble approprié au récit sans prétention de lui constituer une valeur ajoutée. Cependant, en termes de bruit et de silence, nous relevons les remarques suivantes :

A la maison, les espaces communs sont bruyants même dans les moments de pure quiétude, comme c'est le cas du salon où vit presque toute la famille et qui, au moment même du sommeil, les ronflements de la mère troublent le silence, caractéristique des nuits dans ce genre de quartiers. Ce salon est toujours ouvert et offre l'accessibilité à tous les membres de la famille.

Cependant, dans la même maison, deux personnages s'accaparent chacun une chambre. Elles sont inaccessibles et y règne un grand silence. Il s'agit de la chambre du fils aîné Slimane et de la chambre du père. Les deux hommes de la maison imposent silence et respect que leur procure leurs statuts. Pour le père, il est le chef de la famille et garant de sa subsistance. Quant au fils, il est l'aîné, autonome financièrement et constitue l'espoir de la relève surtout aux yeux de la mère.

Or, la chambre commune et bruyante ne convenait pas au personnage central, il aspire à avoir le privilège du père et du frère aîné. C'est pourquoi, lorsqu'il a quitté la maison familiale, il a cherché à vivre seul dans les espaces fermés ou en compagnie d'une personne de son choix. Une personne capable d'exister avec le

personnage sans perturber l'ordre et le silence. Une sérénité recherchée et retrouvée de façons différentes. Elle est généralement exprimée de façon explicite avec tous les détails nécessaires, ce qui la rend facilement interprétable car « *dès que des informations complémentaires sont livrées à l'observateur, la polysémie est réduite* »¹⁷⁸. Ces caractéristiques des lieux sont généralisables à l'hôtel à Azemmour, la résidence à Genève et tous les autres lieux.

En ce qui concerne les extérieurs, ils sont présentés d'une façon souvent intrigante. En effet, ils sont peu peuplés que ce soit ceux du quartier populaire ou de Genève et le réalisateur semble n'y mettre que les personnages dont il a vraiment besoin. Certains passages, dans des lieux peuplés et bruyants, se faisaient vite et se concentraient sur les descriptions des personnages plus que sur leurs dialogues ou leurs activités. Parfois, les lieux sont cités successivement sans donner aucune caractéristique : c'est le cas des rues de Genève.

Quant à la musique, nous remarquons une absence presque totale de cette composante. Le cinéaste a omis de mettre ce qu'on appelle une musique originale pour son film et il s'est contenté d'une chanson d'Abdelhalim Hafez qu'il a déployée à trois reprises : la première (à 08 min 15 s) lorsque le père est dans le salon pour inviter implicitement la mère à le rejoindre après le sommeil des enfants pour faire l'amour. La deuxième (35 min 07 s) est placée au moment de l'arrivée d'Abdellah et ses deux frères à l'hôtel et nous n'arrivons pas à comprendre l'utilité de ce choix musical à ce moment du film.

¹⁷⁸ Bernard Cocula et Claude Peyroutet, *op. cit.*, p. 41.

La troisième est à la fin du film lorsque le personnage principal, en signe de nostalgie, écoute son compagnon de chambre réciter les paroles de la même chanson.

3.2.1 Les personnages, silence imposé et silence évocateur

Du point de vue des personnages, ils sont présentés selon différentes catégories : il y a les bavards comme la mère et les silencieux comme Mustapha, le petit frère et il y a ceux qui changent suivant les situations. C'est le cas de Slimane, le frère aîné. Quant au père, le silence pour lui est symbolique. Il constitue un code secret d'invitation à l'amour que toute la famille a découvert.

Le personnage principal semble discret et préfère le silence. Ses paroles peuvent être répertoriées en deux catégories : les paroles prononcées et elles relèvent généralement du quotidien et des préoccupations de tous les êtres de son âge. Les paroles méditées et non déclarées relèvent des caractéristiques spécifiques de cet être dont la plus importante est qu'il soit déchiré entre ce qu'il veut réellement vivre et ce à quoi les conditions le contrarient.

Contrairement à la littérature qui nous fait interpréter, parfois, les moments de silence comme un chaos, un vide absolu, le cinéma accompagne le silence par d'autres éléments artistiques qui lui donne une autre dimension narrative et esthétique. Joindre le discours sur les deux est une nécessité car dans le cinéma, la forme et le fond se rendent service pour faire l'œuvre. Dans le film, l'équivalent de la partie descriptive qui ouvre le roman est une succession de séquences sans dialogues. Cependant, dans *L'armée du salut*, la version filmique de cette description et qui dure trois minutes et vingt

secondes semble riche et porteuse d'éléments énonciateurs d'évènements et de situations.

Le film s'ouvre sur une marmite à pression posée sur une petite bonbonne de gaz et on écoute le bruit produit par la pression. Ensuite, on voit les jambes d'un jeune homme qui marche avec précaution vers une chambre qu'il ouvre, y entre, contemple les éléments et se jette sur le lit. Il ne prononce aucun mot et laisse le bruit d'ambiance s'exprimer à sa place. Après nous découvrons qu'il est un personnage opprimé, souffrant de séquelles et aspirant à une escapade vers un monde ouvert. Cette interprétation rejoint l'idée par le rapport entre l'image et sa fonction référentielle. « *L'image représentative est définie par sa visée référentielle : elle désigne, elle montre la réalité. En même temps, elle profère toujours un discours, au moins implicite sur cette réalité* »¹⁷⁹.

Dans le film, la présence de l'étranger donne une autre signification au silence. A la minute 54, le héros et son amante prennent une barque pour une promenade le long de la rivière. Depuis qu'ils y sont, le chalutier n'a cessé de parler au moment où Abdellah répondait par des gestes, des regards ou des phrases trop courtes tandis que son compagnon suisse a préféré le silence. Nous relevons, alors, deux remarques : la première est liée à la nature de certaines personnes dont les Marocains, à la rencontre de l'étranger qu'il cherche, souvent, à aborder, à lui donner des informations et à poser des questions dans leur majorité vagues et inutiles. La deuxième remarque concerne certains traits de société. La marocaine, à l'instar

¹⁷⁹ Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Arman Colin, 2ème édition, 2008, p. 203.

de l'orientale, est liée à ce qui est oral. D'où le flux verbal du personnage marocain cherchant à égayer l'étranger. Il nous laisse croire qu' « être bienfaisant, quand on le peut, est un devoir, et de plus il y a de certaines âmes si portées à la sympathie, que même sans aucun autre motif de vanité ou d'intérêt elles éprouvent une satisfaction intime à répandre la joie autour d'elles »¹⁸⁰.

Abdellah, le personnage principal du film, ne parle pas beaucoup et préfère, par son silence, montrer d'un côté sa particularité et d'un autre côté, sa soumission et sa subordination aux autres. De plus, on peut confirmer que, par son silence, il marque un désir d'échapper à une société bavarde et rejoindre une autre silencieuse et trop active. Ceci est visible lorsque le personnage arrive à Genève. Il ne parle pas, ne sourit pas mais montre un grand soulagement surtout lorsque ses petits problèmes d'hébergement et d'inscription à l'université ont été résolus.

3.3 Les manifestations de la présence du moi dans le film

Nous rappelons que la dimension autobiographique est bien définie dans le roman où on trouve des noms, des événements et des lieux qui en témoignent. Cette composante est largement compromise dans le scénario avec des modifications de certaines données du récit. Puis, dans le film, d'autres changements ont intervenu et ont éloigné, en partie, le récit filmique du récit romanesque tout en gardant les grands événements de la vie du personnage/ narrateur/romancier/scénariste/réalisateur.

¹⁸⁰ Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, livre de poche, 1993, p.63.

Théoriquement, Abdellah semble être le personnage principal et il devrait assumer ce rôle car « *le héros organise l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant la population de ses personnages* »¹⁸¹. Or, dans le film, le réalisateur lui a accordé de faibles plages narratives permettant son épanouissement et son évolution. C'est un personnage mou, peu initiateur et ne déploie aucun effort pour imposer son existence en tant qu'héros. Au contraire, il subit, se résigne et fait du sexe et de son homosexualité le centre de ses intérêts et de sa raison d'exister. Ainsi, même le troisième acte du film qui met en scène les débuts de la nouvelle vie du personnage à son arrivée à Genève semble s'axer sur le côté fragile du personnage au point qu'il suscite pitié à maintes scènes.

Si nous prenons le personnage du point de vue du récepteur, nous trouvons qu'Abdellah, le personnage, ne fait pas ce héros auquel le spectateur s'identifie ou avec qui il peut compatir. C'est un personnage qui semble plaider pour une cause sans la mettre en valeur et sans chercher à susciter l'intérêt du spectateur. Celui-ci est considérée comme élément fondamental pour déclencher des interrogations, constituer un point d'accroche et contribuer à une bonne réception du film.

Le personnage de l'homosexuel n'est pas très récurrent dans le cinéma marocain mais si nous considérons, à titre d'exemple, le film "*Adieu forain*" de Daoud Aoulad Syad (1998), nous trouvons que le personnage Rabii, assume sa différence, la défend et ne se prive de rien. Il affronte son destin avec beaucoup de courage et de confiance

¹⁸¹ Marie-Claude Taranger, *op. cit.*, p. 79.

en soi, il est même influent dans son groupe de travail. Contrairement à Abdellah, qui se laisse guider par tous et dont les décisions sont souvent prises par un tiers. Il est un protagoniste qui contribue à assurer la trame narrative sans les grandes interventions dont est souvent chargées un personnage principal.

Abdellah est dépendant de sa famille notamment de son père et de son frère Slimane. Il l'est affectivement, de Jean. Cette attitude est exprimée clairement dans le film par plusieurs plans dont deux qui sont semblables à savoir celui avec le père et celui avec l'amant :



Abdellah se réfugie auprès du père sans avoir vraiment une raison de chercher ce refuge.



Abdellah semble trouver quiétude et sérénité et se colle à un amant, dans une maison en ruines

Deux plans, parmi d'autres qui résument le tempérament du personnage principal. Il est démuné de tout sens de l'initiative et le récit avance par l'impact subi par le personnage car le narrateur, aussi bien dans le film que dans le roman, a cédé l'initiative aux autres personnages. Même au niveau des dialogues, ceux d'Abdellah ne peuvent être pris en tant que déterminants et ne véhiculent pas de grandes décisions ou des pensées ou réflexions pertinentes et nous pourrions en déduire qu'il s'agit d'une victimisation du personnage.

Le choix des acteurs, Said Mrini et Karim Ait Mhand, respectivement dans les rôles d'Abdellah jeune et Abdellah adulte, a affecté également la qualité du jeu dans le film. Deux comédiens débutants qui n'ont rien ajouté au personnage avec un jeu plat et une absence presque totale de l'expression du visage susceptible de créer l'émotion et véhiculer les intérieurs du personnage lorsqu'il s'agit

d'un sujet comme celui-ci où la frustration est intérieure et le dilemme est intense.

Pour chercher à clarifier d'autres aspects du personnage principal surtout, et des autres personnages, nous procéderons à un découpage séquentiel du film pour mettre en clair quelques-unes de ses composantes et nous allons opter uniquement pour les plans dans lesquels figure le personnage principal.

Plan	Time code	Type de plan	Action/ dialogue d'Abdellah
1	De 01 :08 A 01 : 40	Ensemble avec travelling et prise de derrière	Abdellah ouvre discrètement la chambre de son frère et y entre
2	De 01 : 44 A 01 : 51	Poitrine	Abdellah regarde en bas
3	De 01 : 58 A 02 : 07	Poitrine de derrière puis 3/4	Abdellah ferme la chambre de l'intérieur
4	De 02 : 09 A 03 : 06	Ensemble	Abdellah se dirige vers le lit et s'y allonge
5	De 03 : 11 A 03 : 36	Ensemble	Il quitte la chambre et reçoit les reproches de sa mère.
6	De 03 : 37 A 03 : 47	Panoramique	Dans le quartier, il ramène le pain du four public
7	De 03 : 48 A 04 : 09	Panoramique	Dans le quartier, il ramène le pain du four public
8	De 04 : 10 A 04 25	Ensemble puis américain	Il rencontre un jeune homme qui lui prend la main.

9	De 04 : 26 A 04 : 59	Ensemble puis américain	Il est emmené dans une maison en construction et se laisse baiser par le jeune
10	De 05 : 12 A 05 : 38	Ensemble	Il reprend son chemin vers le four
11	De 05 : 39 A 05 : 46	Ensemble	La voix d'Abdellah s'interrogeant sur un amour
12	De 05 : 47 A 05 : 59	Ensemble	Abdellah enlevant les pétales d'une fleur et se répétant : "il m'aime, il ne m'aime pas"
13	De 06 : 00 A 06 : 11	Américain	Le père arrive sur la terrasse et trouve Abdellah répétant la même réplique
14	De 06 : 12 A 07 : 44	Epaule puis ensemble	Echange de propos avec le père sur les vacances. Le père demande à Abdellah d'aller manger quelque chose puis prend sa place sur la même chaise
15	De 08 : 36 A 08 : 46	Ensemble	Abdellah est au salon avec sa famille, il a la télécommande et obéit à l'ordre de sa mère de baisser le son
16	De 09 : 00 A 09 : 09	Ensemble	Abdellah est au salon avec sa famille, il obéit à l'ordre du père de hausser le son
17	De 09 : 56	Ensemble	Il est au salon avec sa famille

	A 09 : 18		
18	De 09 : 19 A 11 : 30	Ensemble	Il dort à même le sol dans le salon avec la famille. La mère quitte le salon en catimini
19	De 11 : 31 A 12 : 25	Gros plan	Il quitte le salon et espionne ses parents en train de faire l'amour
20	De 12 : 26 A 13 : 06	Gros plan	Il est dans la cuisine en train de manger
21	De 13 : 07 A 13 : 27	Gros plan puis ensemble	Il se dirige vers la chambre des parents, écoute le bruit d'une dispute et invite son frère et ses sœurs à intervenir
22	De 13 : 42 A 13 : 47	Ensemble	Il se met derrière et regarde Slimane en train de chercher à délivrer la mère des mains du père
23	De 13 : 52 A 14 : 21	Ensemble	Il est invité par Slimane à donner un coup de main et il obéit puis regarde sa mère sortir de la chambre
24	De 14 : 22 A 14 : 52	Ensemble	Il suit les membres de la famille au salon
25	De 15 : 19 A 15 : 55	Ensemble	Le père est sur la terrasse. Abdellah le rejoint, s'assied par terre, met la tête sur le genou du père et ce dernier lui caresse les cheveux

26	De 15 : 56 A 16 : 32	Ensemble	Abdellah est avec son père au souk. Un jeune, marchand de pastèque, l'appelle. Son père lui demande d'aller le voir
27	De 16 : 33 A 17 : 03	Gros plan	Le jeune marchand courtise Abdellah qui ne réagit pas
28	De 17 : 04 A 17 : 42	Ensemble	Le père attend Abdellah à la sortie du souk et ce dernier arrive avec une pastèque. Les deux quittent les lieux, le père en avant, Abdellah le suit
29	De 17 : 53 A 18 : 01	Américain	Abdellah sort de la chambre du père vers le salon avec une assiette encore pleine
30	De 18 : 10 A 19 : 09	Poitrine	Abdellah est chassé du cercle de femmes
31	De 19 : 10 A 19 : 37	Gros plan puis plan d'ensemble puis gros plan (travelling)	Il entre dans la cuisine, prend un couteau et divise la pastèque
32	De 19 : 41 A 20 : 34	Ensemble	Il ramène de la pastèque au père et celui-ci la refuse
33	De 20 : 35 A 21 : 02	Ensemble	Il est assis à même le sol dans la cuisine
34	De 21 : 03	Ensemble	Il marche dans la rue déserte

	A 21 : 20		
35	De 21 : 21 A 22 : 17	Ensemble	Il rejoint un jeune, en train de rouler un joint. Abdellah sourit pour la première fois et demande au jeune : "peux-je t'aider ?"
36	De 22 : 18 A 23 : 26	Plan buste	Abdellah et le jeune homme l'un contre l'autre dans la maison en construction
37	De 23 : 27 A 24 : 22	Plan buste puis gros plan puis plan buste	Il aide sa sœur à nettoyer les couvertures et reçoit l'ordre de sa mère d'apporter le pain au four public
38	De 24 : 23 A 24 : 26	Plan épaule	Il regarde sa mère et sa soeur
39	De 24 : 32 A 24 : 35	Plan épaule	Il regarde sa mère et répond à son accusation : " je ne suis pas un voleur"
40	De 24 : 40 A 24 : 48	Plan épaule	Il rétorque à sa mère : " c'est injuste"
41	De 24 : 56 A 25 : 19	Plan d'ensemble	Abdellah ramène le pain au four et quelqu'un lui jette des pierres
42	De 25 : 20 A 25 : 54	Plan épaule puis gros plan sur le pain	Il crie à l'inconnu : "je n'ai pas peur de toi"
43	De 26 : 00	Plan américain	Il entre dans la chambre de Slimane et ferme la porte

	A 26 : 02		
44	De 26 : 05 A 26 : 33	Plan buste puis plan d'ensemble	Voix off : "j'ai un frère, il s'appelle Slimane, mon frère est grand, va-t'en il va te frapper. J'ai un frère, il s'appelle Slimane. Il va te défoncer la tête. Laisse moi tranquille. Va-t'en. Il va te frapper.
45	De 26 : 34 A 27 : 24	Plan d'ensemble et gros plan	Songe : Abdellah se querelle avec un enfant de son âge Voix off : " j'ai un frère, il s'appelle Slimane, Il va te défoncer la tête, Laisse-moi tranquille, va-t'en, il va te frapper, mon frère Slimane, il va te taper, il s'appelle Slimane, va-t'en, Laisse-moi tranquille, il va te taper, il s'appelle Slimane, mon frère est grand "
46	De 27 : 25 A 27 : 38	Plan d'ensemble	Abdellah est dans la chambre de Slimane. Voix off : " Slimane, Slimane,
47	De 27 : 39 A 28 : 29	Plan d'ensemble	Le père dort au salon, Abdellah va le rejoindre et se couche près de lui
48	De 28 : 30 A 29 : 51	Plan d'ensemble, puis plan buste puis gros plan	Abdellah se dirige vers la cuisine, met de l'eau dans un bouilloire et répond aux questions de sa mère : <ul style="list-style-type: none"> - Il veut partir quelques jours - D'où lui vient l'argent ? - Peut-être d'une prime au travail

			<ul style="list-style-type: none"> - Combien ? - Je n'en sais rien <p>Ensuite Abdellah reçoit les consignes de sa mère</p>
49	De 29 : 52 A 31 : 29	Plan buste puis gros plan (plan séquence)	Abdellah entre dans la chambre de Slimane, ramasse un slip jeté par terre, le renifle puis réveille Slimane qui somnolait
50	De 31 : 30 A 32 : 56	Plan d'ensemble puis buste (Plan séquence)	Abdellah arrive dans la cuisine, prépare l'eau et le shampoing et verse l'eau pour que Slimane se lave les cheveux
51	De 32 : 57 A 33 : 36	Plan épaule puis plan d'ensemble	Abdellah au service de Slimane et dialogue entre les deux : <ul style="list-style-type: none"> - As-tu préparé ton sac ? - Oui - Et Mustapha ? - Aussi
52	De 33 : 37 A 34 : 35	Plan d'ensemble	Abdellah est à la terrasse. Il sort de sa poche le slip de Slimane et le plie délicatement
		Fondu au noir	
53	De 34 : 38 A 34 : 44	Plan poitrine	Abdellah est dans un taxi, assis derrière, il contemple Slimane assis devant

54	De 34 : 58 A 35 : 04	Plan poitrine	Abdellah est dans un taxi, assis derrière, il contemple Slimane assis devant puis dirige son regard vers la mer
55	De 35 : 11 A 35 : 37	Plan d'ensemble	Arrivée à l'hôtel à Azemmour avec ses deux frères. Abdellah est au dernier plan
56	De 35 : 38 A 36 : 01	Plan moyen	Abdellah est allongé sur le lit
57	De 36 : 10 A 36 : 13	Gros plan	Il regarde Slimane se changer
58	De 36 : 41 A 36 : 47	Gros plan	Abdellah, semblant dormir, est réveillé par Slimane
59	De 36 : 48 A 37 : 20	Plan épaule de derrière puis $\frac{3}{4}$ puis de devant	Abdellah prend une douche
60	De 37 : 21 A 37 : 33	Plan d'ensemble	Abdellah et ses deux frères sur la côte
61	De 37 : 34 A 38 : 15	Plan d'ensemble	Ils sont dans un restaurant
62	De 38 : 16 A 38 : 42	Plan moyen	Ils sont dans un restaurant

63	De 38 : 54 A 39 : 00	Plan moyen	Abdellah espionne Slimane
64	De 39 : 12 A 39 : 48	Plan général	Les trois frères sur la côte
65	De 39 : 49 A 39 : 53	Plan buste	Abdellah guette Slimane des yeux
66	De 40 : 30 A 40 : 56	Plan général	Abdellah cherche le talisman qui lui a été confié par sa mère
67	De 41 : 00 A 41 : 47	Plan général	Abdellah met le talisman sous le lit de Slimane
68	De 41 : 48 A 43 : 40	Plan d'ensemble	Abdellah et ses deux frères sont à la plage et dialogue avec Slimane : Abdellah : pourquoi tu lis en français ? Slimane : tu n'aimes pas le français ? Tu as compris ce que je te dis ? réponds Abdellah : parle-moi en arabe Slimane : pourquoi ? Abdellah : ça me servirait à quoi le français ? Slimane : je ne te comprends pas

			<p>Abdellah : le français c'est la langue des riches dans ce pays, il ne faut pas que tu le parles</p> <p>Slimane : tu changeras d'avis tu verras, il n'y a pas de mal à parler français, ça pourra t'aider à réussir. Tu veux rester au Maroc ? Passer toute ta vie ici ?</p> <p>Abdellah : je suis avec toi. Pourquoi quitter le pays ? Pour aller où ?</p>
69	De 43 : 41 A 44 : 01	Plan épaule	Abdellah feuillette le livre que lisait son frère
70	De 44 : 31 A 45 : 21	Plan moyen	Abdellah lit un mot que Slimane lui a laissé
71	De 45 : 22 A 45 : 55	Plan d'ensemble	Abdellah et Mustapha dans la chambre d'hôtel
72	De 45 : 56 A 46 : 44	Plan général	Abdellah et Mustapha à la plage. Ils font la rencontre d'un jeune homme
73	De 46 : 45 A 48 : 07	Plan général	Abdellah et le jeune homme dans une construction abandonnée
74	De 48 : 08	Plan général	Abdellah, torse nu, quitte le lieu

	A 48 : 46		
75	De 48 : 47 A 49 : 03	Plan d'ensemble	Abdellah et Mustapha sont au bain maure
76	De 49 : 04 A 50 : 31	Plan d'ensemble puis gros plan	Abdellah et Mustapha sont au bain maure
77	De 50 : 32 A 52 : 32	Plan d'ensemble	Abdellah passe un coup de fil à sa mère. Il dénonce Slimane
		Fondu au noir	
78	De 52 : 33 A 54 : 08	Plan d'ensemble	Abdellah rejoint Jean sur une terrasse
79	De 54 : 09 A 54 : 28	Plan moyen puis général	Abdellah et Jean descendant des escaliers et longeant une allée
80	De 54 : 29 A 54 : 35	Plan buste (de derrière)	Jean chuchote à l'oreille d'Abdellah qui sourit
81	De 54 : 57 A 57 : 17	Gros plan, suivi de différentes valeurs	Abdellah et Jean dans une barque
82	De 57 : 18 A 57 : 58	Plan général	Abdellah et Jean sont à la plage

		Fondu au noir	
83	De 58 : 03 A 58 : 53	Gros plan puis épaule puis d'ensemble	Abdellah est dans une gare à Genève
84	De 58 : 54 A 59 : 24	Plan d'ensemble	Abdellah, dans les rues de Genève, la nuit
85	De 59 : 25 A 59 : 41	Plan d'ensemble	Abdellah dort sur un banc
86	De 59 : 42 A 1 : 00 : 48	Plan d'ensemble	Abdellah fait sa toilette dans des toilettes publiques
87	De 1 : 00 : 49 A 1 : 01 : 08	Plan d'ensemble	Abdellah, dans les locaux administratifs de l'université
88	De 1 : 01 : 09 A 1 : 01 : 45	Plan d'ensemble puis moyen puis gros plan	Abdellah aborde une fonctionnaire Abdellah : vous êtes Mme Strauss La dame : oui c'est moi - Je suis Abdellah Tadlaoui, je suis boursier de la Confédération Helvétique, je viens du Maroc et je suis à Genève maintenant. Je ne sais pas où aller, je cherche à obtenir la bourse plus rapidement

			<ul style="list-style-type: none"> - Mais c'est impossible, vous ne pouvez toucher votre bourse qu'à partir du 1^{er} novembre - Et comment je fais moi maintenant ? je suis ici madame, je ne sais pas où aller - Je suis désolée monsieur, c'est votre problème, la règle c'est la règle pour tout le monde. Revenez dans un mois.
89	De 1 : 01 : 46 A 1 : 02 : 32	Plan d'ensemble puis plan buste	Abdellah, à l'université, rencontre Jean.
90	De 1 : 02 : 33 A 1 : 04 : 47	Plan épaule, profil (champ contre champ)	<p>Abdellah est avec Jean</p> <p>Jean : Tu coupes toujours tes cheveux courts, c'est court, très court, mais j'aime beaucoup, qu'est-ce qu'on faire maintenant ?</p> <p>Abdellah : on ne va rien faire, je ne veux rien de toi</p> <ul style="list-style-type: none"> - Répète ce que tu viens de dire ce n'est pas ce que tu disais il y a quelques mois tu jouais à l'amoureux avec moi - J'ai tout expliqué dans la lettre que je t'ai envoyée du Maroc, je n'ai plus rien à dire - Je suis habitué à toi, moi. Comment je vais faire sans toi dans la vie ?

			<ul style="list-style-type: none"> - Tu m'oublieras - Tu n'as pas de cœur, je ne t'ai jamais empêché à progresser - Je n'ai besoin de la bénédiction de personne. -
91	De 1 : 04 : 48 A 1 : 06 : 52	Plan d'ensemble, puis buste puis d'ensemble	<p>Suite du dialogue</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je comprends pas - Moi non plus je ne comprends pas - Tu as changé, qu'est-ce que j'ai fait au juste ? Dis moi. - Je t'ai tout expliqué dans la lettre, je n'aime pas trop répéter - Pourquoi tu veux me fuir ? tu es devenu un monstre. Tu m'as utilisé. Tu as tout calculé. Tu me jettes comme ça sans état d'âme. Regarde ce que tu as fait de moi. Tu n'es qu'un arriviste. Tu es une pute - Oui je suis une pute, je suis un arriviste, c'est ça la vérité, je t'ai utilisé, j'ai profité de toi et j'ai obtenu ce que je voulais, une bourse, un visa, j'ai quitté le Maroc, j'ai quitté

			ma famille, c'est ça que je voulais, et maintenant je suis libre, libre, tu m'entends, libre du Maroc, libre de toi,
92	De 1 : 07 : 07 A 1 : 07 : 54	Plan buste	Abdellah parlant à sa mère au téléphone : Bonjour maman, tu vas bien, comment vont les filles ? Et Mustapha ? Et Slimane, il va bien ? Oui je mangerai bien, t'inquiète pas. Prends soin de toi.
93	De 1 : 07 : 55 A 1 : 07 : 21	Plan épaule puis d'ensemble	Abdellah dans une rue de Genève
94	De 1 : 07 : 22 A 1 : 09 : 01	Plan épaule puis d'ensemble	Abdellah dans une rue de Genève
95	De 1 : 09 : 02 A 1 : 09 : 21	Plan d'ensemble	Abdellah dans un snack pour acheter à manger
96	De 1 : 09 : 22 A 1 : 10 : 21	Plan d'ensemble	Abdellah dans une rue
97	De 1 : 10 : 22 A 1 : 12 : 34	Plan buste	Abdellah est assis sur un banc, un homme vient s'asseoir à côté de lui. - Vous en voulez une ? - Non

			<ul style="list-style-type: none">- Vous ne fumez pas ?- Non- Vous êtes saoudiens ?- Non- Koweïtien- Non- Jordanien- Non plus- Vous êtes musulman ça c'est sûr- Oui- Vous êtes égyptien- Non je s- Non non laissez moi deviner- Tunisien ?- Non- Marocain ?- Oui enfin
--	--	--	--

			<ul style="list-style-type: none"> - Vous ne ressemblez pas aux marocains je connais bien le Maroc - Ah bon je pense que si - Où avez-vous appris le français ? - A l'université de Casablanca vous connaissez le Maroc - Très bien j'étais mariée à une marocaine, une histoire triste
98	De 1 : 12 : 35 A 1 : 12 : 50	Plan d'ensemble	Abdellah dans une rue
99	De 1 : 12 : 51 A 1 : 12 : 55	Plan général	Une grande maison avec un écriteau : ARMEE DU SALUT
100	De 1 : 12 : 56 A 1 : 14 : 11	Plan épaule (champ contre champ) puis plan d'ensemble	<p>Abdellah devant un portail, quelqu'un vient lui ouvrir</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bonjour monsieur - L'armée du salut n'ouvre qu'à partir de 7h - Je viens d'arriver à Genève et je ne sais pas où aller, je ne sais pas où dormir monsieur, je suis fatigué. S'il vous plait - Alors rentre - Merci monsieur

101	De 1 : 14 : 12 A 1 : 14 : 26	Plan d'ensemble	Abdellah dort sur un matelas, le monsieur de la réception lui pose de la nourriture sur la table de chevet
102	De 1 : 14 : 33 A 1 : 14 : 51	Plan d'ensemble	Abdellah aux consignes de la gare pour récupérer des affaires
103	De 1 : 14 : 52 A 1 : 15 : 18	Plan d'ensemble	Abdellah retourne dans l'armée du salut
104	De 1 : 15 : 19 A 1 : 18 : 07	Gros plan puis buste puis champ contre champ	<p>Abdellah est dans la chambre, un jeune homme entre et prend place sur le deuxième lit</p> <ul style="list-style-type: none"> - C'est toi Abdellah ? - Oui c'est moi, comment tu t'appelles ? - Mhamed - Et tu viens d'où ? - Je viens de Meknes. Et toi ? - De Casablanca, tu veux partager une orange avec moi ? - Merci c'est gentil, attends attends d'abord je chante une chanson, quelle chanson tu veux que je chante - Ana lak ala toul d'Abdelhalim Hafez, tu connais ?

Commentaire

Le découpage ci-dessus nous renseigne sur beaucoup d'éléments en rapport avec l'histoire comme racontée dans le roman, reprise dans le scénario puis représentée dans le film. Il s'agit de revoir, surtout dans cette partie, les éléments cinématographiques et comment ils ont servi ou non les autres éléments de la narration. « *Le cinéma est chose vaste, il n'a pas qu'un accès. Pris dans son ensemble, le cinéma est d'abord un fait, et comme tel il pose des problèmes à la psychologie de la perception et de l'intellection, à l'esthétique théorique, à la sociologie des publics, à la sémiologie générale* »¹⁸². A partir de ce constat, nous aborderons le film comme un morceau de cinéma et nous l'interpréterons à la lumière des principes de la critique cinématographique.

L'une des références essentielles sur lesquelles on peut se baser pour approcher *L'armée du salut*, est la composante du réel dans le film. S'agissant d'une autobiographie avérée et confirmée, nous nous pouvons nous empêcher de relier les événements relatés dans les trois productions (le roman, le scénario et le film) à certains aspects de la vie en cherchant même la véracité de certains éléments et leurs rapports avec le temps et le lieu.

- Le personnage principal et la notion de l'héros

Dans le film, nous comptons, à peu près, 136 plans et le personnage principal est présent dans 104. Donc, du point de vue de la fréquence de présence, il jouit d'une place importante dans le film.

¹⁸² Christian Metz, *op. cit.*, p. 13.

Cette présence pose la question de l'influence et du statut d'héros dans le film.

Abdellah, dans *L'armée du salut*, semble de loin être un héros. Susceptible de déclencher, de guider ou de résoudre le conflit principal, le personnage s'y soumet, ce qui paraît injustifiable car « *varié en intensité comme en nature, le conflit est au cœur des œuvres dramatiques, quelle que soit leur durée, 2 minutes ou 2 heures. C'est véritablement l'élément de base de la dramaturgie (...)* Nous entendons par "conflit" tout type de situation ou de sentiments conflictuels. Ce peuvent être des luttes, des épreuves, des difficultés, des problèmes divers, comme des dangers, des échecs, des malheurs ou de la misère »¹⁸³.

Dans *L'armée du salut*, le personnage principal semble emporté par les événements et même lorsque le récepteur s'attend à un climax, le personnage réagit froidement et trouve, vite, la solution par des moyens très simples comme se donner sexuellement à l'autre. C'est une attitude qui s'éloigne du principe que « *le conflit produit sur les individus qui le vivent des sensations (aspect physiologique) ou des sentiments (aspect psychologique) désagréables, dont l'anxiété et la frustration sont les plus fréquents* »¹⁸⁴.

Cette situation qui relève d'une certaine passivité du héros s'est accentuée par le casting. A cela s'ajoute la direction des acteurs et qui est l'une des principales missions du réalisateur. Nous remarquons que ce dernier n'a pas su maîtriser le jeu de ses comédiens et à maintes reprises, nous étions devant des scènes dans

¹⁸³ Yves Lavandier, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 36.

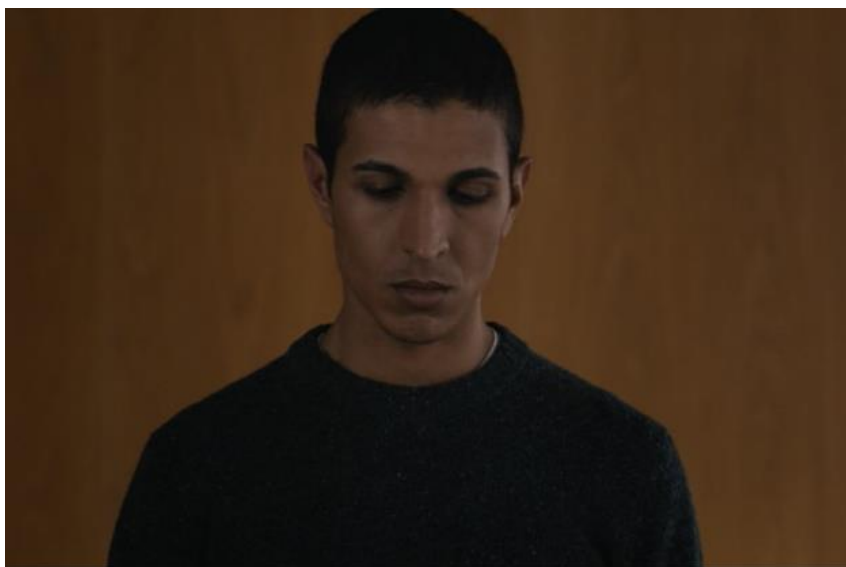
lesquelles les personnages attendaient la relance et récitaient des répliques sans aucune expression du corps ou du visage capable de créer l'émotion tant recherchée dans le cinéma. Nous citons ici, à titre d'exemple, la scène qui met en confrontation directe Abdellah et Jean.

Le long du film, Abdellah est subordonné. Il passe son temps à aider à exécuter les tâches domestiques les plus banales ou à répondre aux besoins sexuels de ceux qui le désirent. Son voyage, même en Suisse, n'était pas un vrai choix personnel mais un itinéraire auquel il a été initié par son frère et assisté par son amant. Nous remarquons que même le besoin et le plaisir sexuel n'ont jamais été exprimés par Abdellah en tant qu'acteur dans la relation et nous pensons que ses répliques lors de son face à face avec Jean résument une grande part de sa personnalité, il a changé et a montré son arrivisme et son ingratitude, d'où la fragilité de la cause que le réalisateur voulait défendre dans son film :

- Jean : *tu n'es qu'un arriviste, voilà ce que tu es. Tu es une pute, une pute.*
- Abdellah : *dès le début tu ne veux pas m'entendre. Alors oui je suis une pute. Une pute. Je suis un arriviste. C'est ça la vérité. Je t'ai utilisé, j'ai profité de toi et j'ai obtenu ce que je voulais : une bourse, un visa, j'ai quitté le Maroc, j'ai quitté ma famille, c'est ça que je voulais et maintenant je suis libre, libre tu m'entends ? libre du Maroc, libre de toi.*

Donc, un personnage qui n'a pas déployé de grands efforts pour atteindre ses objectifs. Du point de vue du dialogue, nous retenons une stratégie lâche pour se libérer, et côté images nous remarquons que tout donne à éloigner le personnage d'Abdellah de son rôle de héros. Ceci est visible au moins dans trois plans :

1



Au moment du face à face où le récepteur s'attendait à un débat sur une situation sociale et amoureuse, le personnage principal ne fait que répondre par de courtes répliques et baisser la tête. Un geste qui s'inscrit dans la résignation manifestée depuis le début.

2



Cette situation de fuite de la confrontation est encore perceptible dans ce plan où Jean semble avoir la forte raison et regarde de face Abdellah. Quant à ce dernier, il esquive le regard et essaie de faire semblant de regarder ailleurs.

3



Ce troisième plan, retenu pour clarifier nos propos, est représentatif car nous pouvons facilement voir que lorsque Jean gifle le personnage principal, ce dernier reçoit passivement la gifle sans même recourir au geste le plus mécanique de défense de soi. Nous pensons que ceci révèle aussi bien la passivité du personnage que la mauvaise direction de l'acteur.

- Les espaces dans le film : l'identité et l'apport

L'espace permet de cadrer l'action, de la situer et d'apporter des informations sur le contexte. « *Le terme espace, au cinéma, fait partie des termes-valises et peut désigner une multitude de choses. Elle mérite par conséquent d'être elle aussi quelque peu recadrée* »¹⁸⁵. Si on recourt dans plusieurs films à des plans de situation au début du film ou d'un acte, c'est pour informer de l'espace du déroulement de l'action. Mais, dans plusieurs cas, la présentation de l'espace est porteuse d'informations sur la situation socio-économico-culturelle des protagonistes. L'espace peut annoncer l'action et être prémisse du conflit.

« *Il est donc important de distinguer plusieurs types d'espaces et de pouvoir les nommer. L'espace diégétique est soit représenté, soit non représenté visuellement. Dans le second cas, il est "pensé" par le spectateur sur le mode de la déduction, de la reconstitution imaginaire. Quant à l'espace représenté à l'image (contenu de l'image), il est inséparable de l'espace "représentant" (ou signifiant), matière de l'expression filmique, résultante de choix esthétiques et formels* »¹⁸⁶.

Dans *L'armée du salut*, les espaces sont multiples et reflètent, dans une large mesure soit des aspects identitaires soit des reflets de la psychologie du personnage principal. Cependant, d'autres s'avèrent neutres ou sans grand apport à la narration.

¹⁸⁵ Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 111.

¹⁸⁶ *Ibid.*

Par ailleurs, nous pensons que deux espaces sont susceptibles d'attirer attention et intérêt. Il s'agit de la maison en construction où le personnage principal a été amené pour subvenir aux besoins sexuels de son prétendant. Ce lieu peut être considéré comme un reflet de la psychologie du personnage, elle est, au même temps, en construction et en ruine.



Le deuxième espace dans le film est la ville d'Azemmour où Abdellah, Sliman et Mustapha sont allés passer les vacances. Les intérieurs, dans cette ville, à savoir l'hôtel et le restaurant sont présentés pour confirmer l'idée du statut social. Ils sont simples et sans luxe. Donc fréquentables par la masse. Dans la chambre d'hôtel, on trouve deux grands lits : un pour Abdellah et l'autre pour Sliman et Mustapha. L'élément qui nous paraît symbolique dans cette chambre est le drap qui couvre le lit du personnage principal : il présente un dessin de deux guerriers, une femme et un homme, qui

peut renvoyer à une guerre des sexes et Abdellah a choisi de se mettre sur le dessin représentant l'homme même si, du point de vue de l'angle de prise de vue, il serait mieux d'occuper l'autre place pour lui faciliter le mouvement.



L'extérieur le plus fréquemment représenté d'Azemmour est la plage. Elle est vue de différents angles mais généralement la nuit et les rares fois où elle est prise pendant le jour, elle semble vide. Donc, elle ne donne pas l'impression d'une plage filmée en été et pendant les vacances et en pleine journée.

Un autre espace est la Suisse qui est représentée de deux façons différentes : des extérieurs vastes, accueillants, ouverts et permettant de voir des horizons. Ils sont récurrents dans la troisième partie du film et sont ornés de couleurs. Quant aux intérieurs, ils sont étroits et favorisent difficilement le déplacement et la liberté. C'est le cas de

la chambre dans *L'armée du salut*, des couloirs de l'université et même dans la salle où s'est déroulé le face à face Abdellah/ Jean et qui semble ouverte sur un extérieur mais une grande vitre s'est érigée en obstacle.

D'autres espaces sont présents dans le film mais ne portent aucune valeur ajoutée. De plus, certains auraient pu être mieux identifiés et exploités comme ceux qui ont vécu certains événements importants du personnage principal car il s'agit 'une autobiographie. Nous citons dans ce cas la ville de la naissance et de la jeunesse du personnage. Celle-ci n'est pas nommée et, dans le film, le réalisateur ne présente aucun indice permettant de l'identifier.

- Les questions de l'invraisemblable dans le film

Le film est une unité qui se construit sur des éléments qui se complètent. « *Tout film, bon ou mauvais, est pour commencer un morceau de cinéma, au sens où l'on parle de morceau de musique. En tant que fait anthropologique, le cinéma présente un certain nombre de contours, de figures et de structures stables, qui méritent d'être directement étudiés* »¹⁸⁷. Cette unité filmique ou ce morceau de cinéma doit essentiellement présenter des composantes qui s'insèrent et s'intègrent à une vision régie par un objectif esthétique et sémantique.

Dans *L'armée du salut*, la structure du film suscite un nombre de questions sur certaines séquences et leur utilité dans le film. D'autres nous poussent à nous interroger sur le vraisemblable dans

¹⁸⁷ Christian Metz, *op. cit.*, p. 13.

le film. C'est le cas du plan où nous voyons Abdellah allongé sur un banc sans couverture et par un temps hivernal.



Une autre scène explicite le même propos c'est lorsque Abdellah a cherché à mettre le talisman qui lui a été confié par sa mère sous le lit de son frère. Ce dernier n'a pas ouvert les yeux même si Abdellah l'a soulevé. Cette mission aurait pu être réalisée au moment où Sliman était dans la salle de bain sans tomber dans cette invraisemblance flagrante ?



Enfin et pour ne citer que ces quelques exemples, la scène de la fin semble manquer de préparation et les deux acteurs jouer un jeu qui laisse à désirer. Le fait de demander au jeune compagnon de

chambre de chanter une chanson est mal préparé. Le réalisateur a cherché à marquer un lien entre le début de l'histoire et sa fin par un souvenir nostalgique mais la mise en scène de ce souvenir a fait finir le film sur une image superficielle.

- **L'image et sa portée**

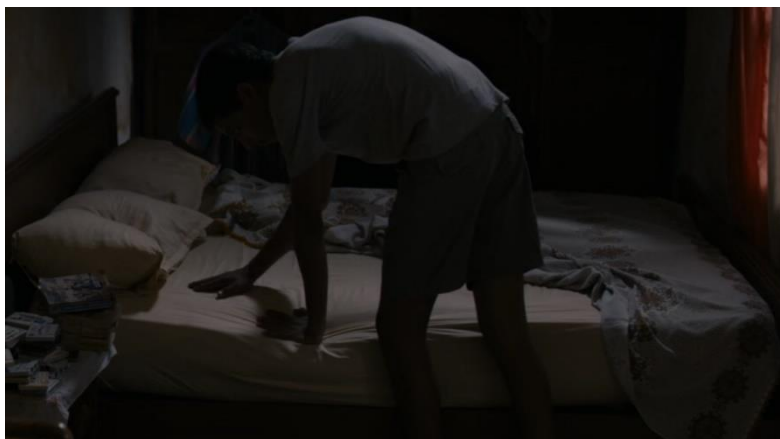
Deux composantes essentielles dans tout produit cinématographique, l'image et le son ont des liens étroits avec les côtés technique et esthétique. Ils permettent de créer les émotions, tant recherchées dans une œuvre artistique et toute image peut être considérée « *comme une représentation de la réalité, ou d'un aspect de la réalité, et on aurait beau jeu de faire observer ici que cela n'est pas absolument cohérent avec le désir, affirmé à l'instant, de privilégier les images artistiques* »¹⁸⁸.

Dans *L'armée du salut*, les images sont voulues expression et reflet de la réalité physique et psychologique des personnages. Leurs compositions diffèrent mais ce qui retient notre attention c'est la simplicité de ces images malgré la grandeur du sujet et nous pouvons parler d'une banalisation du thème. En effet, traiter l'homosexualité dans une société qui classe le sujet dans les tabous est une occasion pour confectionner de belles images qui seraient capables de susciter la compassion, la révolte, la prise de position ou du moins déclencher un témoignage clair sur la situation de plusieurs homosexuels au Maroc.

Le début du film annonce des compositions prometteuses : le carrelage ancien, la cocote sur une gazinière puis un plan où règne

¹⁸⁸ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 201.

un blanc terne et un gris qui vacille entre le clair et le sombre. Ces images peuvent annoncer, dès le début, un contexte pour les événements et une préparation de ce qui pourrait advenir. Mais, la suite est devenue simple et monotone, des images, qui manquent de composition dans leur majorité, accentuées par des dialogues plats. Pire, certains plans censés être d'extrême poétique sont tombés dans la banalité de la composition et du jeu. Le plan du jeune Abdellah caressant le lit de son frère en témoigne.



L'action d'Abdellah, dans ce plan, est confuse entre l'affection de la caresse du lit de Slimane et la mise en ordre du lit qui est une simple tâche ménagère. Nous pensons qu'une autre prise à partir d'un autre angle et avec une direction d'acteur plus pointue auraient pu changer toute l'émotion qui pourrait se dégager d'un plan normalement fort et instituant une relation entre les deux frères surtout qu'il est au début du film. (02 min 24 s).

Certaines images semblent décontextualisées et n'entretiennent aucun rapport avec l'entourage. Nous donnons ici l'exemple de l'image où le jeune marchand courtise Abdellah. Le

positionnement des deux personnages, dans le cadre, n'est pas compatible avec l'ambiance du souk.



Le marchand courtise, de façon maladroite, le jeune Abdellah en plein souk. Image qui ne peut être admise surtout qu'il est question d'homosexualité dans une société marocaine.

A ces remarques de composition, d'angle de prise de vue s'ajoute celle de la lumière. Dans ce cas, nous relevons deux catégories d'images : les extérieurs qui semblent bien éclairés et les intérieurs qui ne le sont pas souvent et nous remarquons des plans sous-éclairés comme celui de la scène du père dans la terrasse après la dispute ou sur-éclairés comme les plans dans la chambre de l'hôtel à Azemmour.

- **Le conflit**

Le conflit est l'un des éléments du spectacle filmique et il constitue l'un des points d'accroche qui permettent au cinéaste artiste de constituer son thème et de pouvoir intéresser le spectateur. Dans

L'armée du salut, le conflit principal est ce que vit le personnage central, Abdellah, qui cherche à vivre une vie différente de ce que l'entourage accepte et de ce que les habitudes tolèrent. Un jeune qui cherche à vivre son homosexualité sans contraintes. Cette situation, loin de le mettre en confrontation avec une société conservatrice, le rend résigné et accepte toute forme de servitude sans qu'il daigne riposter.

La seule forme de conflit dont Abdellah est relativement acteur est son face à face avec Jean à Genève. Cette scène met l'accent sur la notion du conflit et révèle une autre figure du personnage, capable de dire non et de choisir à vivre sa vie comme il l'entend.

D'autres conflits sont mis en scène mais ne permettent pas l'évolution du récit principal. Nous retenons deux : le premier est celui entre la mère et le père, et qui est dû à une prétendue trahison de la part de la mère. Ce conflit, permanent, a pris une bonne part dans le film et dès le début, le réalisateur lui a consacré une place importante et lui a accordé, en quelques séquences consécutives, six minutes seize secondes des quatre-vingt-quatre minutes du film. Mais, nous nous rendons compte que cette scène n'a servi presque en rien l'ensemble de l'histoire du film.

Le deuxième conflit concerne Slimane, le frère aîné. Il s'agit d'un ensemble de comportements qui montrent son refus d'une situation sociale imposée par les normes de la famille et il essaie de s'en libérer par la culture et l'espoir de vivre une vie meilleure. Slimane semble jouer le rôle d'initiateur et d'exemple pour Abdellah

mais ce dernier renie cet effet lorsqu'il dénonce son frère quand celui-ci est tombé amoureux de la serveuse du restaurant.

Ces remarques sur la question du conflit et de son exploitation dans le film nous ramènent à la question de la composition dans le film et surtout au "séquenceur" qui sert généralement de feuille de route au réalisateur. Une histoire doit, en principe, présenter des conflits et accrocher le récepteur par sa structure car « *une fois que l'auteur sait ce qu'il veut raconter, et pourquoi, il a intérêt à procéder par ordre* »¹⁸⁹. Cet ordre n'est pas toujours chronologique car il peut être logique ou esthétique.

La notion de conflit rappelle aussi celles de protagonistes, d'objectif et d'obstacles. « *La toute première chose à faire, quand un auteur connaît sa pensée, est de choisir le protagoniste le plus adéquat, l'objectif le plus adéquat et les obstacles les plus adéquats pour traduire cette pensée correctement* »¹⁹⁰. Or, nous remarquons que l'objectif d'avoir un visa et d'aller poursuivre des études en Suisse semblent minimes par rapport aux attentes espérées du traitement d'un sujet comme l'homosexualité dans la société marocaine.

Conclusion

Le roman d'Abdellah Taïa, *L'armée du salut*, a constitué l'une des œuvres autobiographiques qui ont marqué la littérature de la jeunesse maghrébine d'expression française. Il a exposé les fragments d'une vie tourmentée dans un contexte étouffant et le

¹⁸⁹ Yves Lavandier, *op. cit.*, p. 471.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 472.

narrateur a su guider le lecteur dans les dédales d'un personnage en essayant de creuser dans sa psychologie pour faire de ses souffrances les fondements d'un plaidoyer sur une existence.

Le personnage principal du roman, Abdellah, est amené à mener une existence où tout inspire injustice et inégalité, il s'efforce d'accepter malgré les contraintes et les concessions qu'il est toujours appelé à faire même si cela ne lui procure que davantage de déboires. Ces derniers, étouffés en apparence, ont joué un grand rôle dans l'évolution du récit et ont contribué à créer des péripéties qui ont assuré un certain rythme à l'histoire.

Le récit romanesque suit, chez Taia, une logique spatio-temporelle pour accompagner et guider l'histoire. Au début, il a présenté Salé, lieu de résidence permanent où le narrateur a brossé le portrait d'une vie monotone de famille et, à un âge adolescent, il commence à se faire ses petits projets et à jouir doucement de sa vie. Puis, il a abordé le récit de son premier voyage de vacances à Tanger. Une ville qui incite, selon lui, à la découverte et à l'escapade. C'est dans ce lieu que le premier rêve de partir loin, est né. Ensuite, et dans la troisième partie et qui est la plus longue, le narrateur a opté pour l'alternance de chapitres abordant à tour de rôles sa vie antérieure au Maroc et sa vie présente en Suisse.

L'armée du salut est également un roman pour exposer certaines intrigues sociales. En parallèle avec l'histoire d'Abdellah, le narrateur a introduit de petits récits décrivant certains aspects de la vie. En effet, le conflit entre les parents, dû à un soupçon de trahison de la part de la mère relève d'une des caractéristiques de la mentalité

orientale qui incrimine la femme au moment où l'homme est le vrai acteur des actes de trahison. De plus, même l'aventure amoureuse d'Abdelkébir, est vue sous l'angle de trahison car la famille veut le garder pour elle en tant que source financière de même qu'Abdellah qui voit en l'acte de son frère une certaine infidélité amoureuse.

Cependant, si on prend en considération l'une des thématiques principales du roman à savoir l'homosexualité du personnage principal, nous nous rendons compte que la censure de la liberté sexuelle n'est pas exprimée par une autorité qu'elle soit familiale ou sociale mais elle est ressentie par le personnage et présentée comme telle à travers les lieux où le désir est exercé. D'où, l'interdiction est supposée et dans ce cas, nous pouvons avancer que l'expression sur un sujet tabou est faite de manière insinuée.

L'armée du salut est un roman imprégné d'un désespoir apparent, toutes les initiatives sont confrontées à des obstacles et les adjouvants du personnage principal semblent toujours prêts à l'abandonner. Abdellah a souffert chez soi et dans son entourage. C'est un personnage assoiffé d'amour, d'affection, de liberté, de protection et qui ne trouve nul moyen pour continuer son chemin.

Sous le ciel de Genève dont il rêvait de liberté et d'épanouissement, il est décrit, dans le roman, comme le personnage qui erre interminablement et à la fin de l'histoire, il se trouve dans l'obligation de faire face à un nouveau lot de difficultés et d'entraves. C'est un récit qui interroge et remet en question plusieurs structures tout en interpellant le lecteur car « *celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les*

assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la conscience de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs »¹⁹¹. Ainsi, le roman de Taïa fait-il appel à plusieurs éléments et incite à redéfinir certains rapports surtout culturels et sociaux.

Le rêve et l'illusion sont aussi parmi les particularités du récit de Taïa. Chaque personnage se fixe un rêve même si ce dernier peut relever d'un simple mode de vie et si « *le rêve permet, soutient détient, met en pleine lumière une extrême finesse de sentiments moraux, parfois même métaphysiques, le sens le plus subtil des rapports humains, des différences raffinées* »¹⁹², il n'est dans *L'armée du salut* qu'une aspiration à une vie moyennement décente et sans complications.

La scénarisation du roman d'Abdellah Taïa est un travail qui n'a pas échappé à deux contraintes essentielles : la première est relative au texte de départ, au texte charnière et à l'œuvre filmique ; la seconde se rattache aux exigences du septième art du point de vue de l'écriture et de la production. En effet, pour un scénariste, il est amené, lors de son exercice à considérer les liens qu'il doit garder ou défaire avec le texte de départ. S'agissant d'un scénariste qui adapte son propre roman, il se met dans la posture de l'auteur qui maîtrise parfaitement le texte et sa genèse. Donc, il est le mieux placé pour savoir quels éléments mettre en valeur et quels autres éléments sacrifier.

La structure du film a gardé les trois grands moments de l'histoire tels qu'ils ont été relatés dans le roman mais des

¹⁹¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, pp. 25-26.

¹⁹² *Ibid.*, p. 95.

modifications ont été apportées au texte et c'est un travail qui a affecté, en quelque sorte, les principes que peuvent avoir certaines personnes pouvant accéder au scénario surtout qu'il s'agit d'un récit autobiographique et le changement d'un moindre détail est susceptible de remettre en question la véracité des événements du récit.

En ce qui concerne le second élément cité ci-dessus, un scénariste ne peut, en aucun cas, se permettre d'écrire des passages qui ne peuvent être filmés, d'où, le recours à des manipulations sur le récit romanesque pour le rendre visuel à travers le scénario. De plus, le cinéma dépend directement des contraintes et obligations de la production. Donc, un scénariste et s'il est, au même temps, réalisateur conscient des moyens qu'il peut avoir pour réaliser son film, ne peut se permettre que ce que les conditions de production peuvent mettre à sa disposition. Dans ce cas, la scénarisation est soumise à un certain nombre de censures, déclarées ou tacites, qui régissent l'opération de création.

La troisième version de *L'armée du salut*, à savoir le film, est proche du scénario mais relativement loin du roman surtout la dimension autobiographique. Le film, s'adressant à un public plus large a cherché à camoufler des éléments de vie et à faire rejaillir d'autres qui font du personnage principal ce qu'il rêve être.

La mise en scène n'a pas beaucoup servi l'histoire car, à maintes reprises, nous remarquons certaines erreurs de réalisation et ceci a été surtout ressenti dans le casting et dans la direction des acteurs. Ces derniers ont été souvent mal accompagnés.

La lumière et le son ont une présence plus ou moins forte selon les scènes, mais ils sont des éléments qui n'acquièrent leur grande force qu'avec une bonne mise en scène et un jeu émouvant des acteurs. Nous avons remarqué également dans le film l'absence de la musique, ce qui est un choix artistique. Mais nous pensons que plusieurs plages du film auraient pu être plus éloquentes s'il y avait présence d'une musique.

L'armée du salut est un récit de vie dans lequel Abdellah Taïa nous a emmené dans ses univers pour nous faire part de sa réalité et de ses aspirations. L'adaptation de cette œuvre lui a apporté plusieurs modifications et entre le roman et le film, plusieurs éléments ont été perdus. De notre côté, nous pensons que la version romanesque est plus riche et que le passage au scénario puis au film a répondu à des contraintes extra-artistiques qui lui ont fait perdre beaucoup de sa beauté.

Conclusion générale

Le cinéma a toujours puisé dans la matière littéraire si riche et si variée. Cet art, dit nouveau, a manifesté ce grand intérêt pour le patrimoine littéraire, peut-être au début, dans le but de se libérer de la connotation qui le voulait un spectacle forain de distraction. Il a cherché à se débarrasser de ce préjugé en portant à l'écran de prestigieuses œuvres littéraires. Ce travail a eu un double effet positif et sur le cinéma et sur la littérature. Une sorte d'imprégnation réciproque entre les deux.

Cependant, le paramètre de réussite ne peut s'établir mutuellement car une adaptation est surtout une affaire de désir ou d'attachement de la part d'un metteur en scène pour une œuvre littéraire. Le passage n'obéit pas à des règles strictes et il y a des chefs d'œuvre de la littérature qui n'ont pas donné de bons films comme il y a des livres qui ne s'apprêtaient même pas à l'adaptation et ont donné lieu à de beaux films.

Nous pensons que le passage à l'écran est une forme d'illustration qui risque de banaliser l'œuvre littéraire. Une position qui se base sur le fait que le livre n'est pas uniquement des mots et un sens mais également une imagination qui est difficile à cerner comme son auteur voulait la transmettre. D'où, l'émergence d'une question sur le fait qui enrichit ou appauvrit l'autre car si le cinéma a l'objectif de chercher satisfaire les attentes d'un grand public, la littérature a le sien et qui n'a pas toujours les mêmes attentes. L'adaptation, dans ce sens, « *s'apparente à la récréation autonome dans la mesure où, même si elle emprunte certaines idées directrices*

à une œuvre antérieure, elle conserve la liberté de les exprimer sous une forme qu'elle choisit »¹⁹³.

Le réalisateur, face à son sujet, se préoccupe, à la fois de la thématique qui est devenue sienne et du rapport avec le texte d'origine. Cette situation peut être parfois contraignante car, un artiste a besoin, surtout, de liberté pour pouvoir créer. De plus, ce même réalisateur est conscient de l'image mentale que le lecteur s'est fait du texte littéraire pourvu qu'elle soit multiple suivant les lecteurs. Il doit chercher à être le plus proche de cette image tout en y mettant aussi bien sa lecture à lui que son savoir-faire cinématographique pour la rendre esthétiquement plus éloquente. *« Cependant, le cinéaste, en passant de son statut de lecteur de roman à celui de créateur, n'est pas plus armé que le romancier, puisqu'il ne comble cette structure vide du texte littéraire que pour imprimer dans la nouvelle matière filmique d'autres structures vides. Autrement dit, l'adaptation correspond aux particularités spécifiques et subjectives du cinéaste comme lecteur du roman »¹⁹⁴.*

Ces débats sur l'adaptation et ses mécanismes ont accompagné cette pratique artistique depuis ses premiers débuts et ils continuent à le faire. Seulement, leur pertinence et leur force varient d'un contexte à l'autre. Si les adaptations ont accompagné le cinéma depuis ses premiers débuts dans les sociétés occidentales, il n'en était pas le cas dans le monde arabe qui, même si dans certains de ses pays,

¹⁹³ Jeanne Marie Clerc, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁴ Kamel Ben Ouanès, « L'adaptation : entre le désir de créer et la loi de la création », *Wachma, op. cit.*, p. 23.

le cinéma y a fait son entrée depuis ses premiers débuts, les adaptations sont restées très limitées. Cette situation est due, en grande partie, au rapport de la société avec le livre d'un côté et des relations de collaboration que peuvent avoir les écrivains et les cinéastes d'un autre côté. Cette collaboration, tant souhaitée, émane du principe qu'il s'agit de deux formes de créations et si « *aucune forme d'expression ne peut parler exactement d'une autre. Aucun essai littéraire ne peut rendre compte d'un film, vice-versa* »¹⁹⁵, l'intérêt général serait que chaque forme puisse rendre service à l'autre et les deux formes participent au développement des processus de création.

Lors du passage du roman au film avec toutes les questions qui accompagnent ce passage et qui sont relatives surtout à la fidélité, un autre créateur, est souvent négligé dans l'opération, il s'agit du scénariste. Il est le responsable du passage de l'œuvre littéraire proprement dite à une autre œuvre, hybride, et qui sert de base fondamentale pour le film. Ladite base peut différencier d'un scénariste à l'autre surtout lorsqu'il s'agit de l'adaptation du même roman. « *Les Bovary de Minelli et Chabrol, entretiennent avec le roman-titre, des relations paradoxales. À première vue, en effet, le film américain ramène la création littéraire à une transcription de la réalité, en présentant le romancier comme un simple spectateur prenant des notes sur ce qu'il voit, tandis que le film français garde ostensiblement la trace de Flaubert écrivain, en citant sa prose* »¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Jean Claude Carrière, *Raconter une histoire*, Paris, Femis, 1993, p. 127.

¹⁹⁶ François Jost, *op. cit.*, p. 23.

Nous remarquons que le traitement des deux scénaristes est conféré aux réalisateurs.

Le travail de scénariste, loin d'être une opération mécanique, est une forme de création qui est régie par des règles relatives aux deux genres. Le scénariste créateur cherche à mettre sa touche dans ce qu'il adapte. Si Georges Conchon, le scénariste de Visconti s'est retiré du projet de l'adaptation de *L'étranger* de Camus après avoir rédigé une ébauche de script et a laissé la place à Emmanuel Robles, c'est parce qu'il a refusé les consignes dictées par la veuve de Camus et qu'il croyait que son style de scénariste est capable d'apporter un plus à l'œuvre littéraire.

L'étude de notre corpus était aussi pour nous l'occasion d'aborder l'adaptation dans le contexte marocain et nous avons trouvé que les liens entre les cinéastes et les écrivains s'avèrent décousus et que le cinéma marocain compte très peu d'œuvres adaptées et avec des niveaux différents. Ce volet de la problématique nous a emmené, entre autres, à chercher et à identifier certaines motivations et certains objectifs de l'adaptation et qui ne sont pas toujours liés à l'art et à la création artistique.

L'analyse de ce corpus, constitué de deux œuvres : *Les voisines d'Abou Moussa* et de *L'Armée du salut* a essayé d'aborder trois aspects à savoir le roman, le scénario et le film. Une approche qui nous a été possible car nous avons pu avoir les copies des deux scénarii.

Dans *Les voisines d'Abou Moussa*, le narrateur raconte l'histoire d'amour tourmentée d'une jeune femme. Il a contextualisé son récit au XIV^{ème} siècle. C'est un roman qui raconte avec l'histoire principale plusieurs autres histoires parallèles avec un style particulier à son auteur qui fait appel surtout aux registres religieux et historique. La dimension soufie était fort présente dans le récit.

L'adaptation de ce roman est venue enrichir l'imaginaire du spectateur en lui montrant, en images, les impressions qu'il s'est fait sur les événements du récit. La scénarisation du roman l'a astreint aux besoins du cinéma et a rendu son histoire, quoique comportant des scènes relevant de l'extraordinaire, susceptible d'être transposée sur écran avec des moyens de production modestes. Et puisque, pour une grande histoire, il faut un grand arsenal, Tazi a cherché à être entouré d'une équipe artistique chevronnée qui a assuré au film ses moments les plus intenses.

L'adaptation des *Voisines d'Abou Moussa* est un exemple de la complémentarité qui peut exister entre un roman et un film car le mot et l'image cinématographique ne sont pas rivaux selon Jacques Derrida qui affirme : « *je ne crois pas abuser en disant que, consciemment, quand j'écris un texte je projette une sorte de film. J'en ai le projet et je le projette (...) un défilé de puissances spectrales produisant certains effets assez comparables au déroulement d'un film. Cela s'accompagne d'une parole, que je*

*travaille comme sur une bande à part, si paradoxal que cela paraisse. C'est du cinéma »*¹⁹⁷.

Les voisines d'Abou Moussa est en fin de compte une lecture de Mohamed Abderrahman Tazi qu'il a transformée en scénario puis en film. Son travail est considéré, après *Bamou* de Driss Mrini, comme l'une des premières adaptations de romans historiques dans le cinéma marocain.

La réception du film lors de sa première sortie au festival national du film qui s'est tenue à Oujda en 2002 a déclenché un grand débat. D'une part, il y avait ceux qui s'attendaient à un chef d'œuvre du cinéma marocain car il savait l'ampleur du livre et le succès qu'il a réalisé auprès des lecteurs et la grande réussite qu'a connu le film précédent de Tazi : *À la recherche du mari de ma femme*. D'autres ont trouvé que le film était un pas essentiel dans le cinéma marocain qui devait établir des liens forts entre les cinéastes et les auteurs d'une part et inciter à revoir les possibilités du traitement esthétique des thématiques historiques d'une autre part.

La deuxième œuvre de notre corpus était *L'armée du salut*. Un récit autobiographique qui relate des fragments de vie d'un jeune homosexuel marocain. Le récit a fait appel aux techniques du genre et s'est voulu très proche de la réalité de son narrateur. Sa structure le prêtait à être adapté, il est réparti suivant le temps et le lieu et ses événements ont rapport avec la vie de tous les jours, donc ils sont, sans complication, filmables.

¹⁹⁷ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », in *Cahiers du cinéma*, avril 2001, p.82.

Cependant, le scénario ne reprend pas le récit romanesque. Ici, nous nous posons la question non dans le but de comparer deux récits, mais pour vérifier la véracité d'un récit autobiographique. Ceci nous pousse à nous demander sur les raisons pour lesquelles le scénariste/romancier a opéré des changements qui faussent l'identification. Ceux-ci ont touché aussi bien les prénoms des principaux protagonistes que certains lieux qui avaient une forte symbolique dans le roman à l'instar de Tanger qui n'est pas uniquement une ville mais un lieu d'une grande diversité culturelle et une fenêtre sur l'Europe qui est devenue, au fil des événements, un rêve pour le personnage principal.

La version filmique de *L'armée du salut* est plus proche du scénario que du roman. Ceci peut être expliqué par le fait que le réalisateur est lui-même le romancier et le scénariste. Nous avons essayé d'analyser cette première œuvre cinématographique d'Abdellah Taïa du point de vue du contenu, élément directement lié au processus de l'adaptation et du point de vue de sa valeur esthétique car il s'agit d'un film, donc d'une œuvre d'art.

Concernant le contenu, nous avons remarqué que le réalisateur a su garder une bonne partie des événements tout en opérant certaines manipulations qui ont pris en considération les conditions et les moyens de production d'un côté et les spectateurs, en adoucissant certaines scènes d'un autre côté. En effet, le film présente les trois étapes telles narrées dans le roman et dans le scénario. Il a présenté la majorité des événements en rapport avec le personnage principal et son parcours depuis ses premières frustrations d'adolescent à Hay

Salam jusqu'à la prise de conscience de sa situation à Genève et sa décision de vivre sa vie comme il l'entend.

En ce qui concerne la valeur esthétique du film, nous avons relevé des remarques qui sont surtout en rapport avec l'idée que, dans une adaptation le souci n'est pas uniquement le rapport avec l'œuvre littéraire, mais avec l'objectif de réaliser un film qui sera une partie du cinéma. Sur ce volet, nous avons constaté que, dans ce genre de film, le personnage principal est le socle du film car il « *est, au cinéma, celui avec qui la caméra se déplace : il lie l'espace, dans la mesure où il fait le lien entre les différentes séquences et plans d'un film. Il est ce qui assure à la fiction à la fois sa durée et sa continuité (...) Il est, dans le film, ce qui donne sens aux images, il en est l'encrage (...) Le personnage principal met en branle la fiction, sa fonction est celle d'un embrayeur. C'est donc lui qui fait et ordonne la fiction, qui lui donne sa direction et sa signification* »¹⁹⁸. Cette fonction semble ne pas être bien servi et assuré par l'acteur principal du film.

De plus, un réalisateur qui adapte n'est ni un technicien qui fait transformer des mots en images ni un passeur qui fait arriver une œuvre au public sous une autre forme. Il est un artiste et doit se soucier surtout de son rendu artistique car, devant un film, on cherche plus la beauté du cinéma que les autres considérations se trouvent reléguées au second plan.

¹⁹⁸ Jean Collet, Michel Marie et al, *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, 1980, p. 178.

En conclusion, le cinéma, après la Seconde Guerre mondiale, a acquis ses lettres de noblesse et s'est imposé comme art à part entière après s'être adossé à la littérature pendant des décennies. « *La question de l'adaptation cinématographique des textes littéraires est au cœur de cette évolution, parce qu'elle implique le problème de l'autorité (d'une personne sur une œuvre qu'elle n'a pas élaborée seule) et le problème de l'indépendance- du cinéma à l'égard d'autres pratiques comme l'écriture (du scénario) ou plus largement la littérature (à laquelle on emprunte des sujets) »*¹⁹⁹.

Avec le temps les rapports du cinéma avec la littérature ont évolué dans certains contextes à force de l'exercice, l'Occident en l'occurrence mais la situation reste embryonnaire dans d'autres comme c'est le cas de plusieurs pays du monde arabe. Le cinéma marocain, par exemple, a connu quelques initiatives dans le domaine de l'adaptation mais le chantier reste toujours ouvert et les deux formes d'expression, la littérature et le cinéma, ne constituent pas des préoccupations premières du public, d'où la nécessité de réfléchir sur les possibilités de collaboration qui serviraient les deux. De même pour la recherche académique qui peut faire de cette thématique un axe de recherche à explorer de différents angles et ceci ouvrira, certainement, de nouvelles pistes aux chercheurs.

¹⁹⁹ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, N° 31, janvier 1954, p16.

Bibliographie

- Ansermoz Dubois Francis, *L'interprétation française de la littérature américaine d'entre-deux guerres*, Lausanne, La concorde, 1944.
- Atallah Mokhtar, *Le Soufisme maghrébin entre l'authenticité et la perversion des rites*, Revue *Annales du patrimoine*, N° 03, 2005.
- Aumont Jacques, *L'image*, Paris, Arman Colin, 2ème édition, 2008.
- Bakrim Mohamed, *Le plus beau métier au monde*, Dar Al Maarifa, Casablanca, 2017.
- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- Baticle Yveline, *Clés et codes du cinéma*, Paris, Magnard, 1973.
- Ben Ouanès Kamal, « Le cinéma et la littérature en Tunisie », *Les cinémas arabes et la littérature*, ouvrage coordonné par Ahmed Bedjaoui et Michel Serceau, Paris, l'Harmattan, 2011.
- Bensalah Mohamed, « Camus à travers le prisme du cinéma », *Wachma*, N° 9 et 10, Tetouan, AAC, 2014.
- Beylie Claude, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris, Ed. de Fallois, 1955.
- Boussinot Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1967.
- Carrière Jean Claude, *Raconter une histoire*, Paris, Femis, 1993.
- Chapouillé Guy et Arbus Pierre, *Marcel Pagnol un inventeur de cinéma*, Paris, Tétraèdre, 2010.
- Centre cinématographique marocain, *Catalogue*, 2011.
- Chmait Walid, « Les œuvres littéraires dans le cinéma égyptien », in La 2ème biennale des cinémas arabes à Paris, IMA, Paris, 1994.
- Cleder Jean, *Entre littérature et cinéma*, Paris Armand Colin, 1993.

- Clerc Jeanne Marie, « *Littérature et cinéma* », in *Cinéma-Action*, Metz, 1985.
- Cocula B. et Peyrouet C. *Sémantique de l'image*, Paris, Coll. G. Belloc, 1986.
- C.N.R.S, *Trésors de la langue française*, Paris, Gallimard, 1992.
- Collet Jean, Michel Marie et al, *Lectures du film*, Paris, Editions Albatros, 1980.
- Derrida Jacques « *Le cinéma et ses fantômes* », in *Cahiers du cinéma*, avril 2001.
- *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 2002.
- Favre Roger et Teixidor Emile, *Encyclopédie du cinéma*, volume 11, Paris, 1985.
- Gardies André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- Gauthier Claude, *Simenon à l'écran*, Paris, presse de la cité, 1992.
- Genette Gerard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.
- Genette Gerard, *Figures III*, collection poétique, Paris, Seuil, 1977.
- Georges Moliné, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2ème édition, 1991.
- Gervais Kelly, *La vérité sur la lecture autobiographique*, Dalhousie French Studies, 2017.
- Greimas A. J. « Les actants, les acteurs et les figures » in *Sémantique narrative et textuelle*, ouvrage Collectif, Larousse, 1973.
- Haro Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Paris, Eyrolles, 2009.
- Ibn Zayat Tadili, *Le clair dans le soufisme*, Casablanca, Eddif Unesco, 1994.
- Jost François, « *La transfiguration du bal* », Babel, 24, 2015.

- Jost François, « *Le cinéma et le roman* », *Wachma*, N° 9 et 10, Tetouan, AAC, 2014.
- Kant Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, livre de poche, 1993.
- Khatibi Abdelkébir, *Un été à Stockholm*, *Wachma*, N° 9 et 10, Tetouan, AAC, 2014.
- kundera Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.
- Laroui Abdellah, *Les carnets d'Idriss*, Casablanca, Ed. Centre de culture arabe, 2007.
- Lavandier Yves, *La dramaturgie*, Paris, Editions le clown et l'enfant, 2004.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1975.
- Lessing G. E. *Dramaturgie de Hambourg*, Didier et Cie, 1873.
- Littré Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Edition nouvelle, 2006.
- Maignon Louis, *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*, HC, Paris, 1912.
- Mitry Jean, *Histoire du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1967-1980 (5 volumes).
- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, éd. Klincksieck, 1983.
- Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- Mouline Amina et Tazi Med. A. *Les voisines d'Abou Moussa*, Scénario.
- Mourad Said, « *Aspects de réalisme dans le cinéma syrien* » in *Etudes cinématographiques*, N° 7, Rabat, 1987.

- Pasquali Adrien, *Le tour des horizons, Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Plana Muriel, *Roman, Théâtre, cinéma au XXème siècle*, Paris, Bréal 2014.
- Plana Muriel, *Roman, Théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Paris, Bréal, 2004.
- Plasse Christine, « *Les écritures du moi : conscience de soi et représentations sociales* », in *Sociologie de l'Art* 2004.
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- Reggab Mohamed, « Entre le marteau et l'enclume », cahier culturel du journal *Al Mitaq Al Watani*, 1985.
- Renoir Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.
- Rousseau J. J. *Les confessions* (1782-1789), n. éd., Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- Ryan Marie-Laure, « *Fiction, non factuels and the principle of minimal departure* » in *Poetics*, VIII, 1980.
- Serceau Michel, « *Le roman, cadre de référence privilégié pour le cinéma* », *Wachma*, N° 9 et 10, Tetouan, AAC, 2014.
- Soueid Mohamed, « *Cinéma au Moyen Orient* », in 2ème Biennale des cinémas arabes à Paris, IMA, 1994.
- Taia Abdellah, *L'armée du salut*, Paris, ed. Seuil, 2006.
- Taranger Marie-Claude, L'atelier de scénario, *Eléments d'analyse filmique*, Editions Nathan, Paris, 2001.
- Tawfiq Ahmed, *Les voisins d'Abou Moussa*, Marrakech, Dar Al Qoba Zarqa, 2000.
- Tawfiq Ahmed, *Les voisins d'Abou Moussa*, (traduction de Philippe Vigreux), Paris, M. de Maule, 2007.
- Truffaut François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, N° 31, janvier 1954.

- Tulard Jean, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Paris, Plon, 2009.
- Vanoye Francis et Goliot-Lété Anne *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.

Webographie

- Claude Duchet, <http://www.100pour100culture.com/le-billet/le-titre-dune-oeuvre-litteraire>
- Gilles Deleuze, « *L'image de la pensée* », in *Différence et répétition* (2013), in www.cairn.info
- Clerc Jeanne-Marie, « La littérature comparée devant les images modernes. Cinéma, photographies, télévision », dans : Pierre Brunel éd., *Précis de littérature comparée*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 1989, p. 263-298. DOI : 10.3917/puf.brune.1989.01.0263. URL : <https://www.cairn.info/---page-263.htm>
- Gino Nocera, <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/spip.php?article70>
https://fr.wikimini.org/wiki/V%C3%AAtement_au_Moyen_%C3%82ge
- Jean Cleder, « *Ce que le cinéma fait de la littérature* », in <http://www.fabula.org/lht/2/index.php?id=195>
- Mathieu Lacoue-Labarthe, « *D'un genre cinématographique à l'autre : trois adaptations en westerns dans le cinéma américain d'après 1945* », <https://doi.org/10.4000/itineraires.2528>

Table des matières

Introduction générale	1
Première partie	2
Le cinéma « littéraire »/l'adaptation, principes d'une pratique de création.....	2
Introduction.....	15
1. Essai de définition et aperçu historique	17
1.1 Aperçu historique.....	21
2. Adaptation et transposition, types et règles	28
2.1 L'adaptation fidèle	30
2.2 L'adaptation libre.....	32
2.3 La transposition.....	34
3. L'adaptation cinématographique : quelques procédés	36
- L'excision.....	36
- L'élagage	37
- L'extension	38
- La transdiagétisation.....	38
- Transformation pragmatique ou Transpragmatisation	39
- La transmotivation ou la substitution de motif	40
4. Les contraintes adaptives	42
4.1 L'œuvre adaptable.....	42
4.2 Les classiques.....	43
4.3 Des œuvres et des films	45
4.4 La scénarisation	47
4.5 La production	48
4.6 La distribution et la réception	50
5. Le cinéma littéraire : exemples et caractéristiques	51
5.1 L'exemple italien	52
5.2 L'exemple américain.....	54
5.3 L'exemple français.....	56
6. L'adaptation dans le monde arabe.....	60
6.1 Le cas de l'Égypte.....	61
6.2 L'exemple syrien	65

6.3 Le cas du Maghreb.....	68
7. Du roman au cinéma, réécriture et/ou création	75
8. L'adaptation entre volonté de création et contraintes du genre	80
8.1 Cinéma et littérature : réciprocity esthétique	84
8.2 Des écrivains cinéastes.....	86
8.3 Du roman au film, la scénarisation de la fiction	89
8.4 Les rapports : roman/ scénario/ film	91
9. Du cinéma à la littérature, l'autre sens de l'adaptation.....	93
9.1 L'adaptation romancée/ le ciné-roman.....	95
9.2 Le roman ciné-optique et les scénarii publiés	96
Conclusion	98
Deuxième partie	15
<i>Les voisines d'Abou Moussa</i> , histoire et création artistique	15
Etude du passage du roman au film	15
Introduction.....	103
1. Le récit d'Ahmed Tawfiq : pudeur et soufisme	105
1.1 La pudeur	107
1.2 Le soufisme.....	109
2. Les personnages et les décors pour ancrer l'évènement historique	111
2.1 Les personnages dans le roman, des noms et des références	112
3. Les espaces, fidélité au temps et au récit	114
3.1 L'espace	114
3.1.1 Les intérieurs.....	115
3.1.2 Les extérieurs	116
4. Statuts et distribution des rôles dans le roman	118
4.1 La femme dans <i>Les voisines d'Abou Moussa</i>	119
4.2 Les hommes, des destins entre fidélité et calomnie	122
5. La vie, la mort et le rêve dans le récit	123
5.1 Des vies, des passés et des destinées.....	124
5.2 Le rêve, aspiration et dépendance	125
6. La religion dans le roman.....	126
7. Le style dans le récit et le souci de la réception.....	128

7.1	La tendance classique.....	129
7.2	La description, les fins détails.....	130
8.	Le récit : voyage, bonheur et déboires	133
9.	Le scénario, les questions de réécriture.....	134
9.1	Réécrire et traduire, l’aventure double de Mohamed Abderrahman Tazi	136
9.2	Le scénariste/ réalisateur/ producteur et le souci du produit artistique	139
9.3	Étude comparative du récit littéraire de Tawfiq et du scénario de Tazi	140
10.	Le film de M. A. Tazi, l’autre version de construction des faits.....	172
10.1	L’entrée dans le film et l’identification du genre.....	175
10.2	Les valeurs de l’espace dans le film.....	176
10.2.1	L’espace adjuvant	178
10.2.2	L’espace et le temps comme déterminants du genre.....	178
10.3	<i>Les voisines d’Abou Moussa</i> et la question de l’hybridité du film.....	179
10.4	<i>Les voisines d’Abou Moussa</i> , une structure, un style.....	181
10.4.1	La bande son, une composante au service de la narration	183
10.4.2	<i>Les voisines d’Abou Moussa</i> , des thématiques entre passé et présent	186
10.4.3	Le traitement visuel et l’enjeu artistique.....	188
	Commentaire.....	215
	Conclusion	224
	Troisième partie	229
	<i>L’armée du salut</i> , trois variantes d’un récit autobiographique	229
	Introduction.....	230
1.	Les particularités du récit autobiographique chez Abdellah Taia	233
1.1	Le seuil de lecture	234
1.2	La structure du roman	237
1.2.1	L’exposition : un univers restreint et des personnages qui se confrontent	238
1.3	La souffrance et les tares psychologiques dans le récit.....	240
1.3.1	La maison, un espace clos et étouffant.....	242

1.3.2 Le sexe, une récurrence révélatrice	243
1.3.3 Tanger, un lieu de découverte et d'épanouissement	244
1.3.4 Abdelkébir, le frère, l'initiateur, le tortionnaire	247
1.4 Le pacte autobiographique et la véracité des données	249
1.5 Les contraintes socio-psychologiques et l'écriture	251
1.5.1 La famille, un entourage passif et peu motivant	253
1.5.2 Les autres personnages, des rencontres ambitieuses.....	255
1.6 De certaines composantes au service de la narration	257
1.6.1 Le temps dans le roman et les exigences du récit autobiographique	260
2. Le scénario, l'autocensure, les sacrifices et les aspirations.....	261
2.1 Les noms, les personnages, les lieux et le pacte autobiographique dans le scénario	263
2.2 L'écriture scénaristique et le souci du tournage.....	266
2.3 L'homosexualité comme thématique principale du scénario	268
2.4 Etude comparative du roman et du scénario	269
Commentaire.....	285
3. <i>L'armée du salut</i> , la portée du film et les questions de transposition	288
3.1 Le film, support d'une analyse psycho-sociologique.....	290
3.2 Le silence et quelques caractéristiques de la bande son dans <i>L'armée du salut</i>	292
3.2.1 Les personnages, silence imposé et silence évocateur	296
3.3 Les manifestations de la présence du moi dans le film	298
Commentaire.....	321
Conclusion	335
Conclusion générale.....	341
Bibliographie.....	351
Webographie	356
Table des matières	357