

## Le Gone du Chaâba d'Azzouz Begag : de l'écriture romanesque à l'écriture filmique

Dr. Hanane Sayad El Bachir  
Université d'Oran



Synergies Algérie n° 11 - 2010 pp. 159-166

**Résumé :** *Des liens complexes existent entre l'œuvre écrite et le film. L'écriture filmique, tout comme l'écriture textuelle, n'est ni une transposition, ni une transformation, mais plutôt une création, une recreation. Une mise au point nous a paru nécessaire pour montrer la spécificité de ces deux modes d'expression, en soulignant les propriétés des matériaux qui leur sont intrinsèques et en indiquant dans quelle mesure on peut parler de convergence et de divergence entre le cinéma et la littérature. Nous nous sommes appuyés, par conséquent, sur les travaux des théoriciens qui se sont intéressés à la question.*

**Mots-clés :** *Littérature - cinéma - adaptation cinématographique - roman - film - rapports texte/image - écriture et lecture romanesque et filmique.*

**Abstract:** *There exists a complex relationship between a written work and a film. Like text writing, film writing is neither an adaptation, nor a transformation, but rather a creation; we can even say a recreation. The aim in this work is to display the characteristics of these two types of expression by highlighting their specific elements which help us figure out to what extent we can recognize the convergence or divergence between cinema and literature. Therefore, this work is based on research conducted by theorists interested in this issue.*

**Keywords:** *literature - cinema - film adaptation - novel - film - text/image relation - film and novel writing and reading.*

**المخلص :** *ثمة صلات معقدة تربط العمل المكتوب الإبداعي بالصورة السينمائية أو الفيلم المصور. فلا يمكن أن تكون الكتابة السينمائية شأنها شأن الكتابة النصية انعكاسا أو تحولا و لكنها إبداع بل إعادة خلق جديد إن صح التعبير. و جدنا أنفسنا في حاجة إلى إظهار خصوصية كل توجه من التوجهين سواء النصي أو السينمائي، مع إبراز ميزات و آليات كل اتجاه. و بهذا الصدد وضحنا أوجه الاختلاف والتقارب بين السينما و الأدب، و قد اعتمدنا لهذا السبب على الأعمال النظرية التي تناولت هذا الجانب.*

**الكلمات المفتاحية :** *الأدب - السينما - القصة - العلاقة نص-صورة - كتابة و قراءة الروايات و الأفلام.*

La structure du langage cinématographique est la résultante d'un travail sur les codes iconiques, narratifs et socioculturels. D'où la nécessité d'emprunter

un parcours de compréhension pour bien maîtriser les mécanismes de sa mise en œuvre. Si le décryptage, c'est-à-dire l'identification des éléments visibles (aspect dénotatif) et l'établissement des relations entre ces divers éléments ne pose pas de problème, le décodage sémantique (aspect connotatif), par contre, donne lieu à des lectures plurielles et à des interprétations divergentes.

Analyser un film revient à le déconstruire en plusieurs éléments en établissant des liens entre les différents éléments isolés. C'est ce qui est appelé reconstruction à des fins d'analyse. Comprendre une image donnée, cela suppose aussi une connaissance du contexte, une capacité de faire le lien entre le référent et sa représentation et une maîtrise de l'environnement linguistique ou iconique dans lequel elle est enchâssée.

Le film, de par son énergie fonctionnelle, excite la curiosité, suscite des sensations et des émotions intenses, soulève des interrogations et aide donc à mieux comprendre des situations et des idées parfois complexes. Dans un film, il y a le « dit » et le « suggéré », le « off » et le « in », le « champ » et le « contre-champ », la frustration visuelle par la caméra (lorsqu'elle veut se faire pudique), la violence d'un écran vide et celle d'une bande son sursaturée, la vision symbolique du réalisateur qui, contrairement à l'écrivain devant sa feuille blanche, ou le peintre devant sa toile, n'est pas le seul maître à bord, et les effets techniques que nous avons abordés ci-dessus, pouvant accentuer la dramaturgie, augmentant une émotion et créant un malaise ou une situation de détente par le seul recours à la technique.

Le cinéma n'a cessé d'emprunter à sa devancière, la littérature : sujets, histoires, dispositions et stratégies narratives qui ne lui sont pas propres car presque tous les outils d'analyse appliqués dans la narratologie littéraire ont été transposés et adaptés dans le cadre du récit cinématographique. Ce qui dissimule parfois la singularité du récit filmique.

Néanmoins, le médium cinématographique a lui aussi ses exigences et sa dimension expressive, il véhicule avec lui des contraintes et génère des significations spécifiques. Regarder un film, c'est emprunter un parcours de compréhension, l'étudier revient à en maîtriser les divers paramètres. L'analyser, exige nécessairement une étude plus approfondie, et donc un décodage sélectif des divers éléments qui le composent et un décodage sémantique qui permet de lier ces divers éléments entre eux afin d'essayer de donner une signification de la narration.

Plusieurs visions sont nécessaires pour cerner avec précision l'histoire narrée et tous les autres aspects techniques, artistiques, scénaristiques... Analyser donc un film implique un laborieux travail de lecture et d'interprétation de l'ensemble des signes iconiques et sonores. C'est précisément ce que nous nous proposons de faire avec le film « Le Gone du Chaâba » de Christophe Ruggia.

L'approche filmique implique non seulement une maîtrise des techniques cinématographiques mais aussi de l'écriture audiovisuelle. Cela nous semble primordial dans la mesure où la structure d'un récit filmique dépend essentiellement des techniques mises en œuvre, voire des systèmes de signes qui lui sont propres.

Quel que soit le lien qui peut exister entre le film et le texte dont il est issu, l'image traduit une réalité nouvelle, un point de vue personnel du réalisateur. Par ailleurs, la perception d'un film diffère d'un spectateur à l'autre en raison de l'ambiguïté et de la polysémie de l'image fixe ou animée. Plusieurs recherches ont montré en effet que des spectateurs d'un même film ne perçoivent pas toujours le même sens. Plusieurs facteurs interviennent dans le décodage d'une image. Le milieu socioculturel joue un rôle fondamental et parfois même déterminant. La séquence de la circonscription dans *Le Gone du Chaâba* est assez significative. La scène peut surprendre, voire choquer un spectateur français tout en laissant indifférent un spectateur d'origine maghrébine.

### Codes spécifiques et codes non-spécifiques

Le film cinématographique est image et association d'images. Disposant d'une capacité d'articulation, de prolongement et de déclinaison exceptionnelle, ce langage composite fait appel à un nombre indéfini de systèmes de signes dont plusieurs lui sont extérieurs. L'étude de ses codes et de son langage intéresse particulièrement la sémiologie. Il y a le cadre et sa limite spatiale et temporelle qui limite, et en même temps laisse voir ou deviner. Il y a l'esthétique narrative de l'image dans son rôle dans l'espace de représentation. Il y a enfin l'extrême richesse de sens qu'il développe grâce aux diverses manipulations de la réalité. Il serait vain cependant d'établir une liste complète de tous les codes spécifiques et non spécifiques au cinéma, qui entrent dans la composition d'un film : on peut toutefois citer parmi les plus importants le montage qui, avec son jeu de correspondances, s'avère être un moyen de structuration de l'espace, plan par plan, et a, en plus, une fonction narrative.

Par ailleurs, le changement de plan correspond à un changement de point de vue, ayant pour but de guider le spectateur et de lui permettre de suivre aisément l'enchaînement du récit et le déroulement des événements. Parmi les autres codes, citons entre autres, les variations dans l'échelle des plans (gros-plan, plan d'ensemble, plan américain...), les changements d'angles de prises de vue (cadrage, plongée, contre-plongée...), les mouvements d'appareils (travelling, panoramique...), les effets techniques (zoom, fondu enchaînés, surimpression, ralenti, accéléré...) (Voir J. Aumont, M. Marie, 2004).

Un angle de prise de vue, un mouvement de caméra, une profondeur de champ, une grosseur de plan, un ralenti, un accéléré et même un choix d'émulsion ne sont pas de simples données techniques mais des caractéristiques qui participent au fondement du langage visuel, ces facteurs créent et conditionnent l'expressivité de l'image. Ils participent également au fondement du langage visuel mais ces données sont quasiment inaccessibles aux non initiés. Tous ces codes pluriels et hétérogènes sont significatifs et peuvent revêtir diverses connotations.

Le cinéma dispose de codes et de langages extrêmement complexes et variés, capables de transcrire avec souplesse et précision non seulement les événements mais aussi les sentiments et les idées. L'image qui est un langage extrêmement contraignant avec ses codes, ses supports et ses formes d'expression spécifiques, ne peut en aucun cas être d'une accessibilité ou d'une lisibilité immédiate.

Notre objectif premier est de tenter de lire l'image et de décoder l'implicite culturel derrière les icônes. L'image en elle-même est chargée d'ambiguïté quant à son sens. Ainsi sa signification peut échapper au spectateur. C'est pourquoi, il faut apprendre à lire, à déchiffrer le sens des images et à comprendre les subtilités du langage cinématographique. L'image cinématographique a son propre vocabulaire et sa propre syntaxe ainsi, pour bien la comprendre, il faut en maîtriser les codes, les signes et les symboles pour pouvoir les interroger et en comprendre le sens tel que voulu par le réalisateur. Il ne faut cependant pas confondre code et langage. Ainsi, une plongée, comme celle à laquelle eut recours au début de son film le réalisateur C. Ruggia, n'est pas seulement une technique de cinéma. Elle devient une figure de signification à part entière qui introduit très prosaïquement le film.

Par exemple, en filmant en plongée, c'est-à-dire de haut, la scène durant laquelle les femmes se chamaillent, le réalisateur a peut-être voulu signifier l'écrasement dans le « Chaâba », la dépendance des personnages féminin au lavoir, mais aussi pour donner une vue d'ensemble du décor et donc mieux faire voir la situation. Les travellings-avant sur Omar et son père, rapprochent les visages à la suite du déplacement d'appareil (le signifiant), mais en plus signalent le passage à l'introspection (le signifié) à laquelle le réalisateur a souvent recours dans son film.

En s'appuyant sur tous ces codes, en les modifiant et en les combinant, l'auteur parvient à constituer son système. Le film est donc le lieu de rencontre entre un grand nombre de codes non-spécifiques et un nombre beaucoup plus réduit de codes spécifiques. Le récit filmique comprend des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique. Parmi eux, seule l'image mouvante est considérée comme spécifiquement cinématographique.

### **La problématique de l'adaptation**

Porter un roman à l'écran est souvent source de déception. Le texte donne toute latitude à l'interprétation du lecteur, à la complexité du récit et des temporalités alors que l'image impose un canevas monolithique dans le traitement de la durée, des situations et des personnages. L'écriture du scénario pose des problèmes différents de ceux que rencontre le scénariste d'un script original. Lorsque le réalisateur travaille à partir d'un matériau existant et extérieur à lui-même, son imagination est bridée. Quel que soit le scénario final obtenu, il sera loin de la subtilité du texte littéraire. L'illustration est donnée par le film de Ruggia décliné à travers le destin d'un enfant, né de parents immigrés en France. Si la trame narrative est fort bien tenue, elle diffère cependant du livre d'Azouz Begag.

Le film est une adaptation personnelle du metteur en scène qui choisit souvent certains passages du livre qui l'intéressent le plus afin de donner sa propre vision de l'œuvre. Mais C. Ruggia, l'artiste créateur qui raconte, se demande quel effet son film va produire sur le public. C'est au spectateur en définitive qu'il revient d'élaborer tout ce qui appartient à l'intelligibilité de l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. C'est ce qu'appelle Etienne Souriau «la diégèse» (1953 : 7). Le cinéaste traduit ces séquences de vie en fiction romancée et non en documentaire. Il utilise pour

cela la narration filmique qui fait référence à plusieurs éléments. Il y a d'abord l'image réelle, mémorisée, qu'il a de la vie dans les bidonvilles qu'il connaît bien. Il y a l'image mentale imaginée, l'image du miroir, qu'il se construit à partir du livre d'A. Begag. Il y a enfin l'image filmique qu'il fabrique à partir de toutes ces données.

Nous avons là une «adaptation» tout à fait lisible et accessible à partir d'un texte, source de base, un texte fictionnel et narratif, concret et simple qui comprend une partie documentaire et une partie romanesque. Le début du film donne l'impression qu'il s'agit d'un documentaire ethnographique qui s'ébauche avec bien sûr, au fur et à mesure, une dramaturgie manifeste qui se déchiffre facilement. Rien ou presque n'a été inventé, sinon les éléments qui fournissent la mise en intrigue, c'est-à-dire la «fictionnalisation».

Si Christophe Ruggia, réalisateur du film, a décidé de ne pas montrer certaines parties du livre, c'est pour des raisons qui lui sont propres. Pour des critères personnels ou en fonction de sa propre vision des choses, le cinéaste peut ne percevoir qu'un aspect de la réalité qu'il cherche à traduire en fonction de sa sensibilité. Il a modifié quelques séquences, en a substitué d'autres et en a ajouté certaines. Il a, par contre, en tentant de reproduire la réalité, maintenu le cadre spatial, temporel et social en gardant exactement les mêmes actions et les mêmes enchaînements que ceux contenus dans le texte original. Il lui était cependant difficile de garder toutes les scènes du roman telles quelles, ne serait-ce que pour des raisons de durée et d'équilibre du récit. Première contrainte donc pour un film qui doit faire plus ou moins 90 minutes pour une exploration normale, sauf exception bien sûr. Par ailleurs, le scénario du film oblige à se plier aux normes cinématographiques. Rares sont les adaptations qui échappent à la scénarisation et à une dramatisation souvent excessive.

### **Les contraintes de l'écriture filmique**

C. Ruggia semble s'être relativement peu attardé sur les aspects techniques et les éléments constitutifs de la structure générale de son film. La richesse de son travail repose sur sa quête de l'élément déterminant sur le plan de la signification et sur la thématique du sujet qui a provoqué de multiples discussions. Ruggia filme ce qu'il n'a pas vécu. S'inspirant d'une réalité vécue par A. Begag, il crée donc une fiction. Mais cette fiction repose aussi sur l'enfance et l'adolescence du cinéaste, sur son cerveau qui a mémorisé ses souvenirs, les moments saillants de sa jeunesse qu'il tente également de raconter à travers son film.

Le film s'achève avec le déménagement de la famille d'Omar et suscite une grande émotion morale. C'est ce que Roland Barthes a appelé le récit «fort» (1995 : 152). On croit, au terme de la lecture, pouvoir tout connaître de l'écrivain, ses ambitions, ses méthodes, ses projets d'avenir. Cette partie de l'enfance d'A. Begag ennuyeuse, traumatisante et stricte, est très bien rendue dans le film de C. Ruggia qui prouve bien que le cinéaste a beaucoup aimé le livre et qu'il l'avait en tête dès sa lecture. Fabuleux succès de librairie, ce premier livre d'A. Begag porté à l'écran, oblige le cinéaste à réaliser quelques prouesses.

## La scénarisation

Le décodage du film s'est fait plan par plan grâce à l'arrêt sur images et à leur mise en relation. L'arrêt sur images, pratique courante, tout comme la relecture grâce au magnétoscope, permet de réduire la fascination en offrant une possibilité d'étude plus approfondie.

Le film est en principe destiné à être visionné sur grand écran une seule fois et, en présence d'un public dans une salle obscure dont le faisceau lumineux empêche toute dispersion du regard. La lecture en vidéo par contre, si elle facilite la relecture sans limites des images tout en offrant la possibilité d'arrêts sur images, de retour en arrière grâce au magnétoscope, d'accélération et de ralenti, pose problème. Même si le film devient aussi malléable qu'un livre, il reste cependant que, contrairement au livre, on ne peut reproduire des extraits. Les séquences de films sont difficiles à extraire pour la monstration, l'explication ou l'étude. Par contre, la cassette vidéo ressemblant de plus en plus au livre, offre une grande liberté. Le repérage d'un extrait est devenu presque aussi facile que la sélection d'une page écrite grâce au minutage sur le compteur du magnétoscope.

Cette opération nous permet de mieux appréhender l'écriture du scénario en la comparant au résultat obtenu sur l'écran. Lorsque l'on regarde un film, rares sont ceux qui pensent à l'ensemble de tous les éléments (techniques et artistiques) qui contribuent à la fabrication du récit, exception faite de quelques cinéphiles avertis. Toute mise en images est en fait une mise en valeur des éléments textuels présentés et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Chaque élément visuel est significatif. Il ne peut y avoir de correspondance parfaite entre l'unité linguistique telle qu'elle se définit habituellement et l'unité sémiologique du film, plan, séquence telle que nous l'appréhendons lors d'une projection.

### *Le Gone du Chaaba* du roman au film

Le roman et le film tentent tant bien que mal de dévoiler une réalité, de décrire les conditions de vie d'un microcosme social, sans tomber dans le côté misérabiliste dépeint par un grand nombre de productions romanesques et filmiques sur l'immigration. La baraque, qui évoque à elle seule tout un univers référentiel, est bourrée de signes métonymiques d'une unité géographique bien définie: le Chaâba. Ces signes ne renvoient pas seulement à la contiguïté qui définit généralement la métonymie et qui ne concerne que le plan de la signification, mais ils désignent aussi un univers répugnant. Nous découvrons le Chaâba à travers les panoramiques qu'en donne le réalisateur, c'est un tableau dégoûtant qui se déploie à notre vue.

L'œuvre romanesque et filmique offrent plusieurs lectures et interprétations, elles sont chargées de sens et fertiles de connotations. Le spectateur /lecteur européen et algérien n'interprètent pas les signes de la même façon. Ils reconnaissent les figures, établissent les filiations et les influences, repèrent les traces des normes sociales et historiques et du terrain socioculturel d'où le texte est issu. Ces signes (vestmentaires, linguistiques, gestuels) reconnaissables

au premier coup d'œil désignent et délimitent ces aires. Un habit (le voile par exemple) peut être le signe métonymique d'une région de l'Algérie. La célébration de la circoncision, tout comme le voile sont les seuls éléments dans le récit qui indiquent l'origine géographique de la famille (l'est de l'Algérie). Le cinéma a la possibilité de montrer ce que le roman n'évoque pas et ce que le verbe ne décrit pas toujours : les marques d'altérité.

La communauté maghrébine dans le film de Christophe Ruggia se distingue par les traits physiques spécifiques de ses membres, leur religion, leurs habitudes vestimentaires, culturelles et linguistiques et surtout leur statut social. Nous reprenons l'expression récurrente « Tête d'arabe » (signes d'appartenance entre eux, et critère d'exclusion et de dérision par les autres.)

Le réalisateur en rend compte par la position rapprochée de la caméra. Nous obtenons par conséquent, des gros plans sur ces marques de l'arabité, comme le point noir sur le front de Mme Bouafia. Ces signes peuvent paraître bien dérisoires, mais ce sont ceux qui constituent les éléments d'identité et d'identification. Les habits sont un autre signe extérieur de « l'étrangeté » des personnages d'origine maghrébine. A l'occasion de la fête de la circoncision, rituel religieux musulman, la caméra focalise sur les gandouras et les robes traditionnelles, richement brodées, des gros plans sur les signes distinctifs extérieurs et certaines pratiques culturelles, construisant l'image d'un groupe homogène, jouissant d'une identité propre.

L'approche filmique implique une maîtrise des techniques cinématographiques et des systèmes de signes qui lui sont propres. L'analyse d'un film exige plusieurs visions et plusieurs étapes de lecture ; elle implique également un laborieux travail de décodage et d'interprétation de l'ensemble des signes iconiques et sonores.

Ce travail nous a permis d'étudier les déplacements qui s'opèrent d'un discours à l'autre ; il nous a semblé important de repérer ces différences car elles sont révélatrices des conditions et des déformations nécessaires pour qu'un message puisse être transmis et reçu. Ce sont elles aussi qui nous permettent de cerner les processus par lesquels les valeurs symboliques s'échangent et se transforment d'un auteur à l'autre, d'un langage à l'autre, d'un public (spectateur/lecteur) à l'autre.

## **Bibliographie**

Aumont, J et Marie, M. 2001. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan.

Barthes, Roland. 1995. *Œuvres complètes*. Tome III. Paris : Seuil.

Clerc, Jeanne-Marie, Monique Carcaud-Marcaire. 2004. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck.

Jouve, Vincent. 1998. *L'Effet personnage dans le roman*. Paris : PUF.

Metz, Christian. 1968. *Essai sur la signification du cinéma*. Tome I, Paris : Klincksieck.

Metz, Christian. 1973. *Essai sur la signification du cinéma*. Tome II, Paris : Klincksieck.

Metz, Christian. 1971. *Langage et Cinéma*. Paris : Larousse.

Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle et le site du film*. Paris : Méridien, Klincksieck.

Souriau, Etienne. 1953. *L'œuvre filmique*. Paris : Flammarion.