

Soumeya Merad

Ecole Normale Supérieure de Constantine



Synergies Algérie n° 16 - 2012 pp. 135-144

**Résumé :** Si la question de l'horizon d'attente, ne pose plus problème de nos jours, elle continue à intéresser les chercheurs en littérature, cette théorie mise en place par Hans Robert Jausse condisciple de Gadamer, met l'accent sur les compétences du lecteur sur trois niveaux à savoir la lecture, la réponse et la critique. Pour cet historien allemand, la lecture d'une œuvre littéraire est conçue sur une existence nommée horizon d'attente composée de connaissances d'un lecteur potentiel et les présupposés de ce dernier sur la littérature. Si l'on admet avec Jausse, après Gadamer, qu'il s'agit là d'un « ensemble d'attentes et des règles du jeu avec lesquelles les œuvres antérieures ont familiarisé le lecteur et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » l'horizon d'attente serait double dans le cas de notre analyse. En effet l'horizon d'attente dans le domaine littéraire obéit à une composante claire : œuvre/lecteur et interprétation ; dans le cas de l'adaptation du roman au film , cette théorie prend une autre opulence, car on devrait faire face à une interprétation en spirale allant du roman au film (roman /film) (lecteur/:spectateur)/et (interprétation/appréciation). La question qu'on se poserait dans le cadre de cet article serait étroitement liée à cet aspect de transversalité entre les deux domaines littérature et cinéma ; le cinéma pourrait-il constituer l'horizon d'attente de la littérature ?

**Mots-clés :** L'art - réception - lecteur - cinéma - spectateur.

**Abstract:** The question of the horizon of expectation has always interested researchers in literature, the theory set up by Hans Robert Jausse fellow student of Gadamer, focuses on the skills of the player on three levels namely read/response and review for this German historian, read a literary work is conceived on an existing named horizon of expectations consists of knowledge of a potential reader and assumptions of that literature. If one agrees with Jausse, following Gadamer, that this is a "set of expectations and rules with which the earlier works have familiarized the reader who, over reading, will be modulated, corrected, amended or reproduced simply", the horizon of expectation would double in the case of our research. Indeed, the horizon of expectation in the literary component follows a clear work and interpretation in the case of the film adaptation of the novel, this theory takes another opulence, because it would face a interpretation of the novel in a spiral from the film : novel / film, reader /spectator and interpretation / appreciation). The question that arises is closely related to this aspect of cross between the two domains literature and cinema how cinema could it be a horizon of expectation of literature?

**Keywords:** Art- reception - reader - film - viewer.

**المخلص:** إن مسألة أفق التوقع قد شغلت الباحثين في مجال الأدب. هذه النظرية التي وضعها هانس روبرت زميل غادامار، تركز على مهارات القارئ عبر ثلاث مستويات هي: القراءة، الاستجابة والنفذ. أما المؤرخ الألماني فيري أن قراءة العمل الأدبي مبنية على مبدأ يسمى أفق التوقع، الذي يتكون أساساً من معارف القارئ السابقة، والاحتمالات التي يركبها، والافتراضات التي يكونها حول الأدب. إذا سلمنا بما يذهب إليه جوس بعد غادامار أن: «هذا عبارة عن مجموعة من التوقعات والقواعد التي بواسطتها يوضع القارئ في مضمون النص من خلال قراءته السابقة. في سياق قراءته هذه التوقعات تصحح، تعدل أو ببساطة يعاد تركيبها.» في حالة بحثنا، سيتضاعف أفق التوقع. في الواقع، في مجال الأدب، يرضخ أفق التوقع لمكون واضح وجلي: النص/القارئ والتفسير. في حالة تجسيد الرواية فيلمًا، تأخذ هذه النظرية بعداً آخرًا، إذ أن التفسير سيكون بشكل دوامة: (الرواية/الفيلم)، (القارئ/المتفرج) و(التفسير/التقرير). السؤال الذي يطرح نفسه وثيق الصلة بهذا الجانب من عبور بين المجالين: الأدب والسينما: كيف يمكن للفيلم أن يكون أفق توقع للأدب؟

**الكلمات المفتاحية:** الفن - التلقي - القارئ - السينما - المتفرج.

Dans le domaine de l'art et quelle que soit l'œuvre (roman, film, peinture ou pièce de théâtre), le génie de celle-ci n'est pas dû entièrement au génie de son créateur. L'œuvre est liée à son universalité originelle c'est-à-dire au pouvoir de réception qu'elle engendre, à l'audience nationale ou internationale qu'elle mérite. C'est pourquoi l'écriture n'existe que par la relation conçue avec le lecteur, de même le cinéma n'existe que par le biais du spectateur. Le rôle du récepteur est primordial, les deux domaines qu'ils soient lus ou vus, une fois mis à la disposition du lecteur/spectateur, deviennent sa propriété, son héritage. Le lecteur et le spectateur détiennent dès lors la force et la performance qui feront la gloire ou non de l'œuvre artistique.

La lecture englobe les éléments annonciateurs d'une œuvre qui de ce fait contribuent à la création d'une idée préconçue, à savoir la première et la quatrième de couverture d'un roman ; ou la bande-annonce et l'affiche d'un film, ceux-ci collaborent à créer des idées préétablies qui influencent la réception d'une œuvre. Umberto Eco définit la lecture comme une « coopération interprétative » du lecteur, lequel actualise les « blancs » du texte selon sa propre compétence<sup>1</sup>. Selon Popper, « la démarche de la science et l'expérience pré-scientifique ont en commun le fait que toute hypothèse, de même que toute observation, présuppose certaines attentes, « celles qui constituent l'horizon d'attente sans lequel les observations n'auraient aucun sens et qui leur confèrent donc précisément la valeur d'observation ».<sup>2</sup> La lecture est dès lors une sorte de création ; H.R. Jauss<sup>3</sup> insiste sur l'historicité du livre: chaque lecteur réactive le texte, en fonction de ses références culturelles ; ainsi, une œuvre perçue comme scandaleuse à un moment donné de l'histoire peut devenir une œuvre conforme. L'horizon d'attente d'un lecteur est une donnée mobile et une œuvre littéraire a pour caractéristique de marquer un écart esthétique, une transgression par rapport à cet horizon d'attente.

Qu'en est-il de l'adaptation ? Créer un film à partir d'un livre consiste nécessairement à transformer, à modifier, à faire une résurrection de l'œuvre littéraire pour produire une œuvre cinématographique dite équivalente, ou plus exactement ressemblante. Toutefois, il faudra en tenir compte pour analyser « l'horizon d'attente » d'une œuvre, qu'elle soit littéraire ou cinématographique. L'adaptation s'annonce donc comme un défi presque impossible, et pourtant elle se réalise grâce à la renaissance de l'écriture littéraire pour le film.

Selon Hans Robert Jauss, un chef-d'œuvre surprend à son époque par le décalage qu'il crée avec l'horizon d'attente du public. A notre sens ce même chef-d'œuvre devient classique et finit par créer et intégrer un horizon d'attente qui n'est plus apte à surprendre le public ; c'est là qu'intervient le cinéma qui prendra le rôle d'un nouveau chef-d'œuvre, lequel créera un décalage avec le nouvel horizon d'attente. Avant d'aller plus loin dans cette perspective nous allons approfondir notre démarche du côté du film afin d'expliquer la notion d'horizon d'attente du spectateur.

### Horizon d'attente cinématographique

En premier lieu la réception d'un film dépend fortement de la réception du genre auquel il appartient. Un genre se définit par l'horizon d'attente qu'il propose, une sorte de contrat (de vision). Sous cet aspect, le genre conditionne la vision du film. On peut résumer le genre à des films qui « racontent des histoires familières avec des personnages familiers dans des situations familières ».<sup>4</sup>

En se caractérisant par un horizon d'attente, le genre s'adresse déjà à un public avisé. La combinaison de ce public est en soi un processus qui prend du temps et qui peut traverser les genres narratifs. Ainsi, l'attente du spectateur est issue des grands succès littéraires, du théâtre, des films d'amour ou de guerre qui eux-mêmes inspirés par des textes classiques comme ceux de Shakespeare, ou Flaubert pour ne citer que ceux-ci, l'horizon d'attente du spectateur est ainsi double, de prime abord par les connaissances antérieures du dit genre mais aussi par la bande annonce qui de nos jours en dit beaucoup sur le film, le genre et les acteurs via internet.

Le spectateur choisit son film à partir de ces renseignements projetés dans la bande-annonce, le synopsis est parfois marginalisé. De nos jours, le cinéma d'horreur est devenu le genre le plus accessible et le plus répandu pour explorer de nouveaux horizons, en perpétuelle négociation avec le public. Après les films de guerre, viennent s'ajouter les films sociaux véhiculés par un horizon d'attente social et ethnographique du public. C'est le cas de l'adaptation en film du roman autobiographique *Le Gone du Chaaba* d'Azzouz Begag (1986), réalisée en 1997 par Christophe Ruggia. Il s'agit du premier long métrage du réalisateur. Il reçoit le grand prix du festival de Cannes Junior en 1997. Il sort en salle en France en janvier 1998. en par que nous proposons dans cet article.

Le film social a commencé à se populariser dans le milieu franco-algérien à la fin des années soixante avec notamment des films sur la guerre d'Algérie mettant en relief le social et l'immigration, tel que *Omar Gatlato* de Merzak Allouache. En effet dès les années 1960, l'Algérie constitue le pôle dominant sur le plan cinématographique au Maghreb. La gageure consiste à porter à l'écran les faits les plus marquants du geste de libération mais tout en allant puiser dans le social et l'économique. Rappelons ce que Mostefa Lacheraf<sup>5</sup> déclarait en 1968 dans une conférence prononcée lors d'un colloque tunisien (à Hammamet) :

*« L'héroïsme dans sa conception individuelle et fracassante et sa finalité souvent gratuite et romantique envahit de plus en plus l'espace littéraire (cinématographique) maghrébin. Cette veine perpétue un nationalisme anachronique qui détourne les gens des réalités nouvelles et du combat nécessaire en vue de transformer la société sur des bases concrètes en dehors de mythes inhibiteurs et des épopées sans lendemain. Son exploitation pseudo-patriotique constitue*

délibérément, ou presque, un dérivatif proposé aux intellectuels et aux travailleurs par la nouvelle bourgeoisie marchande exploiteuse vers un défoulement inopérant ».

C'est le déclenchement de la « révolution agraire » le 8 novembre 1971 qui a permis au cinéma algérien d'entrer dans une nouvelle phase baptisée « *Cinéma Djidid* » (cinéma nouveau). Les films les plus caractéristiques de ce mouvement sont : *Le charbonnier* de Mohamed Bouamari, *Noua* d'Abdelaziz Tolbi, *Sous le peuplier* de Moussa Haddad, *Les spoliateurs* de Lamine Merbah, *Les bonnes familles* de Djaffar Damardji, *La corde et Les chiens* d'El Hachemi Chérif, *L'embouchure et Les paumés* de Mohamed Chouikh, *Gorine et Journal d'un jeune travailleur* de Mohamed Ifticène, *La guerre de libération* de Farouk Beloufa, *Sueur noire* de Sid Ali Mazif.

Ce cinéma *Djidid* répond à un horizon d'attente d'un public en perpétuelle recherche du nouveau, ce qui nous intéresse dans ce nouvel aspect du cinéma, c'est la manière dont chaque auteur s'attache à se montrer didactique. Il s'agit en fait d'un cinéma d'incitation. Par rapport aux films précédents centrés sur la guerre, les films du Cinéma *Djidid* et dans un souci de répondre aux exigences d'un public assoiffés de changement et questionnés par une social frustrant, offrent une réinterprétation de la guerre de libération nationale, le tout dans une analyse sociale fondée, au moins implicitement, sur la lutte des classes. Tous les films stigmatisent les féodaux qui sont dénoncés comme ayant collaboré avec l'occupant et comme exploiters du peuple. Certains attaquent, en outre, le phénomène bureaucratique. Quelques films insistent aussi sur la nécessité de révolutionner le système juridique.

Si le lien génétique se vérifie au niveau du cinéma, les genres sont pourtant distincts quant aux attentes du spectateur, le social se définit cependant comme un genre qui propose en grande partie ce que le film de guerre proposait : un horizon d'attente caractérisé par l'aventure des personnages héroïques qui affrontent la rude réalité du social dans des univers complets et exotiques qui se conçoivent comme des paradigmes puisqu'ils restent également un investissement idéologique dans le passé.

**Le langage cinématographique** : la manière de raconter une histoire a également fortement évolué. Le montage est devenu le moment fatidique pour faire un film. La durée des plans s'est raccourcie, l'action est plus trépidante, la perception de la temporalité du récit s'en trouve changée. La photographie a également fortement évolué. L'éclairage perçu comme plus réaliste du cinéma d'aujourd'hui, Ces éléments rendent dès lors- pour un public peu disposé à faire un effort lors de la vision- les vieux films de guerre pénibles à regarder. Alors qu'ils étaient à leur époque à la pointe de la capacité du cinéma et savaient absorber le spectateur. Faire appel aux sensibilités du public peut l'aider aussi à appréhender ce que doivent les productions contemporaines aux anciens films. Ils peuvent aussi aider, par leur étrangeté à faire réfléchir sur l'évolution du langage cinématographique.

### Horizon d'attente littéraire

Revenons à l'horizon d'attente littéraire. L'œuvre est le résultat de la convergence du texte et de sa réception. Entre l'auteur et le texte, il y a un jeu de questions et de réponses qui est lié à l'action ou à l'effet de et sur la tradition. Lors de la réception du texte, il y a aussi un jeu de questions et de réponses de la part du lecteur, par

lequel jeu il y a sélection par rapport à la tradition, c'est-à-dire au corpus d'œuvres connues ou reconnues. La tradition résulte elle-même d'une identification synchronique ou diachronique de l'horizon d'attente et du consensus ou des canons esthétiques qui constituent le code esthétique des lecteurs.

L'horizon d'attente peut être social ou littéraire. L'horizon d'attente social résulte du code esthétique, d'une sorte d'habitus ; c'est un ensemble de formes et de normes. L'horizon d'attente littéraire peut conduire, par un écart, à un changement d'horizon. L'art a une fonction de création sociale et de normes : il n'est pas seulement réalisation ou rupture des normes, ni non plus transmission des normes. Par la création, par la transmission ou même par une rupture par rapport à la norme, il y a fusion des horizons : événement littéraire ou artistique. La fusion de l'horizon d'attente social et de l'horizon d'attente littéraire est caractéristique du grande production.

L'horizon d'attente est le concept central de l'esthétique de la réception :

*« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »* (H. R. Jauss, 1978 : 123)

Jauss, développe une « esthétique de la réception » qui contribue, à partir de 1967, à un changement de paradigme dans les recherches en littérature. La réception du texte procède, selon lui, de la rencontre de deux facteurs : l'horizon de l'œuvre et l'horizon d'attente du lecteur, autrement dit les normes qui sont inscrites dans le texte littéraire (son genre par exemple) et les normes que possède le lecteur (sa connaissance d'un genre littéraire, des textes littéraires auxquels le texte lu fait référence). Lorsque l'esthétique de la réception propose de retourner à l'horizon d'attente primitif, elle ne peut le faire qu'en s'en remettant à l'horizon d'attente social : les circonstances socio-historiques de la réception. Pour l'horizon d'attente littéraire, elle doit s'en remettre au métatexte, c'est-à-dire à ce qui a été publié sur ou autour d'un texte dans les journaux, les magazines, les revues, etc. C'est donc dire que la reconstitution (historique) de l'horizon d'attente n'est jamais que la constitution (littéraire) d'un tel horizon par l'herméneutique. Ainsi y a-t-il reconstitution de l'horizon d'attente social par la constitution d'un horizon d'attente littéraire. En un mot, il n'y a pas reconstitution d'un horizon (passé), mais seulement horizon de constitution (présent) : selon Derrida, ici fidèle à la phénoménologie de Husserl, il n'y a pas de constitution - donc de reconstitution - des horizons; il n'y a que des horizons de constitution...

La théorie proposée, fonde l'horizon d'attente sur la composante « compétence » du lecteur ; quand est-il de cette composante sachant que le lecteur est au préalable spectateur ? Tout en admettant implicitement un effet de distanciation produit par :

- l'opposition entre langage cinématographique et poétique
- ce qui permettrait de faire entrer le vécu du lecteur, sa compétence visuelle et auditive et par là également son expérience sociale dans le champ de la réception.

## Horizons d'attente transversalité

On aborde aujourd'hui cette théorie, non pas pour se limiter à la réception littéraire uniquement, mais pour pouvoir établir le lien amorcé du littéraire au filmique en passant par la théorie de la réception. La tâche est d'autant plus difficile car nous abordons deux modes d'expression différents (littéraire/ écrit : et filmique/vu), l'horizon d'attente de l'une séparément de l'autre pourrait s'avérer commode comme nous venons de l'expliquer et ce si l'on ne prend en vue qu'une seule compétence, celle de la lecture ou celle du visionnement ; mais lorsqu'il s'agit d'un horizon d'attente commun les deux compétences s'entremêlent et s'imbriquent donnant naissance à un horizon d'attente qui serait soutenu autant par l'une que par l'autre.

La lecture d'un roman ou le visionnement d'un film est un acte libre émanant du récepteur car il a de prime abord le choix de l'œuvre, asservie par une compétence dissimulée qui ne se dévoile qu'au moment de l'interprétation. De ce fait le récepteur devient, si nous pouvons ainsi le nommer, collaborateur de l'œuvre. Le questionnement est double si l'on admet qu'un même lecteur change de position pour être spectateur ou le contraire. Qu'advient-il de son horizon d'attente ? Peut-il faire abstraction de sa précédente lecture ou de son visionnement ? Et qu'en est-il de l'auteur ou du réalisateur ?

Toujours selon Jauss, l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si pour décrire la réception de l'œuvre et de l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.

Au-delà de la difficulté méthodologique qu'il y a à concevoir ce qu'est le public en tant qu'ensemble à une certaine époque, nous pourrions ramener ce concept à des ensembles plus petits, en le pensant en tant que types de publics. Jauss note en second point l'importance de la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance. Comparons en ce sens deux types de spectateurs : ceux qui ont lu le livre, par opposition à ceux qui ne l'ont pas lu mais qui font quand même partie du public cible.

### Deux publics, deux attentes

Prenons l'exemple *Le Gône du Chaâba*. Il était beaucoup plus facile pour les producteurs d'insister subtilement sur des éléments mineurs de l'œuvre mais qui ont fait leurs preuves ailleurs chez un public qui n'a pas lu le roman que chez des spectateurs qui l'ont fait et qui risquent de réagir négativement à des modifications majeures comme c'est le cas dans *Le Gône du Chaaba* de l'adolescence du jeune Azouz dans le roman, remplacée en majeure partie par l'enfance du jeune Omar . Dans le même sens, il leur était loisible également, au nom du « plaisir du film », de modifier des éléments qui peuvent bien évidemment ne pas donner le même résultat quant aux attentes du récepteur.

Lors du passage du roman au film, l'auteur prendra-t-il en considération l'horizon d'attente et la réaction du spectateur ? Pour ce qui est du *Gône du Chaaba*, la réponse à

ce questionnement se trouve dans les modifications de l'œuvre faites par l'auteur après la sortie en salle du film. Nous pensons qu'il a voulu agir sur le lecteur/spectateur en changeant la première et la quatrième de couverture de son livre après la sortie du film. En effet, sur la première de couverture du roman édité en 1989, on peut voir un dessin montrant un garçon lisant un livre. Dans le film, par contre, il y avait ce désir d'agir sur l'horizon d'attente social du spectateur. Le roman est né avant le film et le spectateur ayant lu le roman fera le lien avec, même si le film, inspiré du roman, n'est pas une autobiographie que l'on peut qualifier de « fidèle », car le réalisateur a mis plutôt l'accent sur le social que l'autobiographique. Nous faisons ainsi face à deux publics avec deux horizons d'attente : un public déjà lecteur et futur spectateur et l'autre appartenant à un public spectateur et potentiellement futur lecteur.

Evoquons les propos du réalisateur du film lors d'une rencontre le 17 octobre 2011 en réponse à notre question relative à l'autobiographie :

*« Je me suis retrouvé dans cette histoire avec sa charge sociale, j'avais une ambition par rapport à ce changement fondamental, celle de changer le regard de la France et des français sombrés dans un aveuglement socio-historique, j'étais amoureux du roman. (...) La première difficulté, c'est le respect, je ne voulais pas dénaturer le roman car comme je vous l'avais confié j'en étais amoureux, mais je ne pouvais adapter tout le roman, vous savez les contraintes de l'adaptation et du temps au cinéma, donc j'ai gardé du roman l'enfance pour mettre l'accent sur le social. La difficulté est là, il est vrai que je me retrouvais dans ce roman et je voulais que tout spectateur ait cette sensation de se mettre dans la peau de cette enfant qui ne voulait que lire, je voulais démontrer justement la différence entre lui et les autres enfants et de ce fait bouleverser le moment fondamental, et mettre l'accent sur le social ».*

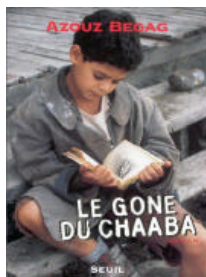
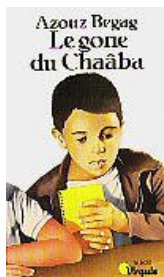
Cependant, le public qui a lu le roman, lui, veut-il nécessairement « réitérer » la même expérience ? Il y a certes un plaisir à revivre quelque chose qu'on a vécu au préalable et qui nous a plu. Mais est-il possible d'être vraiment satisfait d'une adaptation ? En sortant du film, des étudiants lecteurs du roman étaient mécontents quant à l'adaptation : « heureusement que j'ai lu le roman, il y avait beaucoup plus de détails dans le roman ». D'autres se disaient contents d'avoir vu le film car il offrait une autre perspective.

Pourquoi ne pas admettre les deux au lieu d'être partagé entre l'un et l'autre et se dire que finalement, il est question de vivre quelque chose de différent, même s'il y a une impression de déjà-vu ou de déjà lu ? La seule différence, et qui est justement l'objet de cet article, c'est la question du public qui reste influencé par une lecture préalable. Le jeu des attentes est bien différent lorsqu'on admet que les règles du jeu de l'adaptation ne sont pas celles de la « fidélité ».

### L'adaptation face à l'horizon d'attente

Revenons à la notion de fidélité, car c'est souvent d'une manière « évasive » que les gens critiquent les adaptations. Autrement dit, au nom de la fidélité ou de « l'essence » de l'œuvre originale, l'adaptation ne devrait pas exister. Mais dans de nombreux cas l'adaptation peut créer la surprise en élevant le niveau d'appréciation du public et du premier lecteur/spectateur à savoir l'écrivain. Azouz Begag avait appréhendé l'adaptation car il s'agissait d'une partie de sa vie. Cependant, après le visionnement, il s'en était réjoui (selon les propos de M. Ruggia, le réalisateur) et avait décidé peu de

temps après la sortie du film, comme nous l'avons souligné, de changer la première de couverture de son roman (*Points*, 1989) pour une réédition avec comme tête d'affiche le petit Omar du film (*Seuil*, 2005) :



Le roman en question comporte un récit énigmatique, caractérisé par de nombreuses ellipses. Dans ce récit ouvert, complexe, prolix on peut reconnaître la description que donne Umberto Eco, dans *Lector in Fabula*, du texte littéraire : « (...) un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir (...) qui veut laisser au lecteur l'initiative interprétative (...). Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner ». (1985)

Cette complexité est en quelque sorte doublée par l'aventure cinématographique qu'a connue *Le Gone du Chaâba*. Il comporte également une dimension critique : il est le lieu d'une réflexion sur la légitimité et sur la fonction idéologique du texte ou du film. Le film et/ou le roman interrogent en particulier l'usage des mots, des images et des sons. Tout discours produit des effets de signification. L'une des difficultés majeures pour la sémiotique du cinéma, c'est que le film met en relation des textes longs.

Le roman *Le Gone du Chaâba* a été édité en 1989, le film de Christophe Ruggia est sorti en salles le 14 janvier 1998. C'est la vie d'une vingtaine de familles qui est mise en lumière, des familles qui ont fui leur village algérien d'El-Ouricia, poussées par la pauvreté ou la guerre. Réfugiées au Chaâba, un bidonville de la banlieue lyonnaise, elles sont confrontées au dur apprentissage de l'intégration. Au travers différents destins qui, chacun à sa manière, retrace l'itinéraire complexe de cette immigration, l'histoire s'attache au parcours d'Omar, neuf ans, déchiré entre ce petit morceau d'Algérie et la France. Il ne faut nullement négliger le rôle du spectateur qui fait la gloire ou non de l'œuvre littéraire par le biais du film qui d'ailleurs se prête à un jeu convoquant plusieurs instances matérielles et physiques (voix, décor, humour, texte, éclairage...), rendant ainsi la réception plus fluide.

Aujourd'hui, la création artistique et son action discursive permettent à l'auteur de s'exprimer librement dans la perspective de toucher « l'horizon d'attente » du public bien souvent à l'affût de nouveauté. Cette création ne relève plus de la littérature écrite ; elle procède incontestablement du cinéma. Les transformations filmiques obéissent au double mouvement de « déconstruction » et de reconstruction du sens littéraire. Il s'agit d'une variation sémiologique autour de l'adaptation qui, si elle veut être opérationnelle pour la formation du lecteur-spectateur, devrait d'abord passer par une clarification de la théorie de la réception.

Dans le cinéma, nous avons affaire à une typologie des signes différente de celle des signes littéraires. Le signe est conçu comme la relation entre plusieurs éléments, même s'il se définit traditionnellement comme corrélation entre le plan de l'expression et celui du contenu. Rappelons ce que disait Umberto Eco (1985) :

« En somme, voilà comment une expression apparemment plane et littérale entraîne le lecteur dans une série de décisions interprétatives. Un texte est vraiment une machine paresseuse qui fait faire une grande partie de son travail au lecteur ».



La question de l'adaptation reste cependant posée, entre fidélité et non fidélité, entre horizon d'attente atteint et horizon d'attente marginalisé, nous avons essayé de montrer dans cet article comment le cinéma, dans le cas de l'adaptation, pourrait influencer l'horizon d'attente du spectateur lecteur et inversement. Cependant certains écrivains continuent à refuser l'adaptation de leurs romans.

Nous concluons en disant que le film construit un monde avec des événements et des personnages mais il ne dit pas tout de ce monde. Il demande au spectateur d'y participer, il le sollicite et devient l'objet d'une libre interprétation de la part de son spectateur. Un film, qu'il soit narratif ou documentaire, raconté ou non par un narrateur, est destiné à être actualisé par un spectateur. Il est organisé pour ce spectateur. La représentation filmique s'organise en fonction de la place du spectateur. Lieu idéal, emplacement privilégié qui lui permet de suivre le déroulement comme une chaîne cohérente d'événements. Cependant, de nombreuses questions restent posées autour de la façon de faire des cinéastes, entre fidélité et infidélité, quel serait le mode d'emploi le meilleur afin de réaliser leurs créations sans estropier le roman ?

## Notes

<sup>1</sup> Umberto Eco. 1985. *Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative dans Les textes narratifs*. Paris : Grasset.

<sup>2</sup> Article *Karl Popper* Source : Wikipédia en français (auteurs)

<sup>3</sup> Hans R. Jauss. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, p. 74.

<sup>4</sup> Barry Keith Grant, cité par Helen Faradji. 2003. « L'expérience du spectateur face au film de genre : le double miroir ». *Cahiers du Gerse*, numéro 5, L'expérience d'aller au cinéma. Espace, cinéma et médiation. Sous la direction de Charles Perraton, Montréal : UQÀM.

<sup>5</sup> Mostefa Lacheraf . 2004. *Algérie, nation et société*. Cité par Guy Hennebelle in « Algérie de la lutte de libération nationale à la révolution agraire » in *Les cinémas nationaux contre Hollywood*, Paris : Cerf-Colet, p. 219.

## Bibliographie

- Barthes, R. 1972. *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris : Seuil Coll. le point.
- Barthes, R. 2007. *L'Empire des signes*. Paris : Seuil.
- Begag, A. 1986. *Le Gone du Chaâba*. Paris : Seuil.
- Boutang, P.-A. 1986. *Polanski*. Paris : Ed. du Chêne.
- Eco, U. 1985. « Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative ». In *Les textes narratifs*. Paris : Grasset.
- Garcia, A. 1990. *L'Adaptation du Roman au Film*. Paris : If Diffusion.
- Gaudreault, A. 1988. *Du littéraire au filmique*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Genette, G. 1972. *Figure III*, Paris : Seuil.
- Goliot-Lété, A. et Vanoye, F. 2007. *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin.
- Hamon, P. 1983. *Le Personnel du roman*. Paris : première parution dans la collection Histoire des idées et critique littéraire.
- Iberraken, M. 2006. *Sémiologie du Cinéma, Méthodes et analyses filmiques*. Alger : OPU.
- Jauss, H. R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

- Masson, A. 1994. *Le récit au cinéma*. Paris : Edition de l'Etoile.
- Metz, C. 1971, *Langage et cinéma*, Paris : Larousse.
- Metz, C. 1975. *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck.
- Metz, C. 1977. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Union Générale d'Édition.
- Metz, Christian. 1966. « Remarques pour une phénoménologie du Narratif ». In *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris : Klincksieck.
- Odin, R. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris : Armand Colin.
- Odin, R. 2000. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck.
- Reuter, Yves. 2007. *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin.
- Ropars-Wuilleumier, M-C. 1990. *Écraniques. Le film du texte*. Lille : Presses Universitaires de Lille, collection « Problématiques ».
- Truffaut, F. 1988. *Le cinéma selon François Truffaut*. Textes réunis par Anne Gillain. Paris : Flammarion.
- Vanoye, F. 2005. *Récit écrit Récit filmique*. Paris : Armand Colin Cinéma.