



ISSN 1518-8779

ISSN en ligne 2260 - 5983

Ce que le jour doit à la nuit : de l'écrit à l'écran

Boukhatem Sarra

Université Abdelhamid Ben Badis Mostaganem, Algérie
boukhatemsarra@gmail.com

Mansour Benchehida

Université Abdelhamid Ben Badis Mostaganem, Algérie

Résumé

Il est devenu commun de dire que les frontières entre les arts s'effacent et laissent place à des liens complexes qui se tissent entre eux. Actuellement, toute séparation entre les médias est exclue grâce aux relations intermédiatiques qui permettent l'interaction et le transfert d'un système sémiotique à un autre. Un roman ou un conte peut devenir une bande dessinée ou faire l'objet d'une adaptation cinématographique. Pour mieux analyser cette migration, il faut faire appel au concept de l'intermédialité qui a permis de ne plus concevoir les médiums comme « monades » isolées. Le présent article vise essentiellement deux modes d'expression qui sont le film et le roman. Il met en lumière leurs spécificités ainsi que leurs relations complexes. Nous nous intéresserons également au processus de migration d'une histoire du roman vers le film.

Mots-clés : intermédialité, littérature/cinéma, adaptation, fidélité, transposition

Ce que le jour doit à la nuit: da escrita à tela

Resumo

As fronteiras entre as artes se desvanecem e dão origem às relações complexas que se entrelaçam entre si. Atualmente, qualquer separação entre as mídias é descartada graças às relações intermediáticas que permitem a interação e a transferência de um sistema semiótico a outro. Um romance ou um conto podem se tornar uma história em quadrinhos ou ser objeto de uma adaptação cinematográfica. Para analisar melhor esta migração, é necessário evocar o conceito de intermedialidade que permite não mais conceber mídia como "mônadas" isoladas. Este artigo visa essencialmente dois modos de expressão, filme e romance. Ele joga luz sobre suas especificidades e relações complexas. Também representa interesse nesse artigo o processo de migração de uma história do romance para o filme.

Palavras-chave: intermedialidade, literatura/cinema, adaptação, fidelidade, transposição

Ce que le jour doit à la nuit : from writing to screen

Abstract

It became common to say that the borders between the arts fade and give way to complex links, which weave between them. At present, any separation between the media is excluded thanks to the intermedial relations, which allow the interaction and the transfer of a semiotic system of another one. A novel or a tale can become a comic strip or be the object of a film adaptation. To analyze better this migration, it is necessary to call on the concept of intermédialité, which allowed not conceiving any more mediums as isolated “monads”. The present article aims at essentially two modes of expression, which are the movie and the novel. In addition, highlights their specificities as well as their complex relations. We shall also be interested in the process of migration of a story of the novel towards the movie.

Keywords: intermediality, literature/cinema, adaptation, fidelity, transposition

Nous vivons dans un monde où les frontières entre les arts s’effacent et les médias ne sont plus conçus comme isolés les uns des autres. Il s’établit des liens et des relations d’interaction et d’échange.

De nos jours, les recherches en études médiatiques se multiplient et mettent de plus en plus l’accent sur l’intermédialité, une approche en perpétuel développement. Depuis la création du Centre de Recherche sur l’Intermédialité - CRI - en 1997, ce concept a suscité de nombreux débats lors des deux dernières décennies par sa nature pluridisciplinaire. Il intéresse également d’autres communautés de chercheurs en études artistiques et culturelles.

Intermédialité est [...] [un] concept qui permet de désigner le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, un procès qui est à l’œuvre de façon subreptice depuis déjà quelque temps mais qui, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, est devenu aujourd’hui une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration (Gaudreault, 1999 : 175).

Adopter une perspective intermédiaire exige de mettre en lumière des aspects relationnels et transformationnels, et non pas d’analyser séparément le contenu spécifique à chaque médium.

Si nous entendons par “intermédialité” qu’il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît, entre autres, de l’évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de « monades » ou de sortes de médias « isolés » est irrecevable (Jurguen E. Muller, 1994 : 213).

Ce qui nécessite une maîtrise des outils d'analyse de chacun des médias en question. Thomas Strassle responsable du pôle de recherche « Intermédialité » et professeur boursier du Fonds National Suisse (FNS), dit ne plus vouloir :

Interroger uniquement la matérialité spécifique des médias artistiques, mais aussi leur intermatérialité - autrement dit les modes possibles d'interaction, de transfert et d'interférence de différents matériaux dans les médias artistiques¹ (Strassle, 2009).

Un grand intérêt est attribué à ce concept d'intermédialité. Cependant, l'approche intermédiaire, qui a pour objet d'étude l'échange permanent et l'interaction entre les médias, manque toujours de précision. En littérature, on parle de plus en plus de transécriture.

Étant donné que nous sommes de formation littéraire, nous sommes habitués d'étudier le phénomène de l'intertextualité qui s'intéresse exclusivement à l'écrit, au « texte ». Cependant, dans le cadre de notre projet de thèse de doctorat, nous avons décidé d'élargir notre champ d'investigation pour nous intéresser également à la migration entre les médias. Et passer ainsi de l'intertextualité à l'intermédialité. Fascinés par le processus permettant à une même histoire imaginaire d'avoir plusieurs supports qui la médiatisent, nous avons choisi vis-à-vis du texte le film comme deuxième média pour constituer notre corpus d'analyse.

Il convient ici de définir succinctement le concept de transécriture ayant pour objet d'étude le processus de migration des récits d'un support vers un autre, et de rendre compte des transformations qui s'opèrent lors de ce transfert et des relations entre les différents supports médiatiques adoptant ce récit. En transécriture, selon Gaudreault (1999), la trame d'un film ou d'un roman est comparée à un squelette qui ne change pas, alors que les images et les signes sont comparés à la chair.

Dans le cadre de notre thèse, nous abordons ce concept de transécriture et plus précisément nous nous penchons notamment sur l'adaptation. Une telle étude nécessite l'adoption d'une démarche pluridisciplinaire et à partir d'un corpus d'analyse bien déterminé et notamment double. Notre choix s'est porté sur *Ce que le jour doit à la nuit*, un roman de l'écrivain algérien Yasmina Khadra et du film éponyme porté à l'écran par le réalisateur français Alexandre Arcady.

Littérature et cinéma sont donc deux moyens d'expression aux liens complexes qui se trouvent au cœur de notre objet d'étude. Nous allons mêler harmonieusement art et histoire pour revoir brièvement l'histoire des relations entre cinéma et littérature.

Rapport cinéma/littérature :

Depuis sa naissance, le cinéma ne cesse d'établir des rapports très importants avec les autres arts et notamment la littérature. Selon Gaudreault « le cinéma a été intermédial comme il ne le sera peut-être jamais [...] surtout dans les toutes premières années de son existence » (Gaudreault, 1999 : 175). Malgré « la méfiance légendaire du cinéma à l'égard de toutes les formes de littérature » (Labarthe, 1960 : 32), puiser dans la matière littéraire est une pratique qui s'est imposée au début de l'histoire du cinéma et qui devient de plus en plus fréquente.

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

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

L'adaptation : fidélité/trahison ?

Lorsqu'on s'interroge sur l'adaptation, on se rend compte que le mot est apparu bien avant la naissance du cinéma. *Adaptation* est un terme qui a été utilisé pour la première fois en 1539 dans la langue française pour désigner l'ensemble des opérations complexes mises en œuvre pour la transposition d'une œuvre romanesque vers la scène théâtrale. Michel Serceau l'a définie ainsi : « Traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou le rajeunissement » (Serceau, 1999 : 13). Très vite, ce mot a été adopté par les spécialistes du cinéma pour désigner le transfert de l'écrit (du roman), vers l'écran (au cinéma).

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

Depuis les années 1950, la question est abordée de différents points de vue par les théoriciens. Littérature et cinéma sont deux codes différents et chacun a ses critères esthétiques spécifiques. En outre, le fait de reconnaître le cinéma comme septième art à part entière implique que les œuvres qui proviennent de ce support, y compris les œuvres adaptées, sont toutes autonomes et peuvent être considérées comme de véritables créations. Selon Bazin (1983), toute œuvre nécessite « un génie créateur ».

Il ne s'agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film "comparable" au roman, ou "digne" de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma (Bazin, 1983 : 126).

Le film repose sur l'image et le son, alors que, le roman, lui, s'appuie sur les mots. Alain Garcia dans son ouvrage consacré à une étude des concepts théoriques et des techniques scénaristiques, distingue trois différents types d'adaptations : libre, fidèle et la transposition.

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

En effet, le cinéma, malgré les liens qu'il entretient avec la littérature, est un langage ayant ses propres lexique et grammaire. Les œuvres filmiques s'inscrivent dans des courants, des tendances, des écoles et des spécificités esthétiques. Les scénaristes, dans leur mission d'adaptation de l'écrit à l'écran, sont invités certainement à trouver des équivalences, mais surtout à recréer l'œuvre adaptée. Selon Bazin : « Les différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance » (Bazin, 1983 : 95).

Le résultat attendu d'une adaptation n'est pas une copie de l'œuvre. Car si certains scénaristes procèdent à la transposition fidèle et au respect à la lettre de ce qui est raconté dans une œuvre romanesque en tentant de trouver des équivalences, d'autres, par contre, empruntent l'intrigue uniquement. De ce fait, la version du média abouti n'est appréciée ni des romanciers ni du public, chacun ayant sa propre lecture, son interprétation propre et son imagination spécifique. Il n'en demeure pas que des œuvres complexes s'avèrent impossibles à adapter, car elles reposent sur la suggestion linguistique tandis que le film repose sur des images animées. Comme le cas des romans policiers de San Antonio (Frédéric Dard) dont le succès de librairie a suscité maintes tentatives, toutes vouées à l'échec.

Quelle que soit la similitude entre le roman et sa version filmique, cette dernière traduit avec une autre manière de voir les choses. Le réalisateur peut se permettre de transposer fidèlement un aspect du roman et de modifier un autre ou d'inventer toute une séquence en fonction de ses idéologies, sensibilités et convictions. Prenons l'exemple de *Ce que le jour doit à la nuit*.

À travers ce roman, Yasmina Khadra nous dresse le tableau de l'Algérie de 1930 à 1962. L'histoire débute en 1930 lorsqu'un incendie ravage la terre d'un paysan arabe. Endetté, ce père de famille décide de tout abandonner et d'amener sa famille vivre à Jenane Jato, un faubourg pauvre et miséreux de la ville d'Oran. Ruiné une nouvelle fois, Aïssa confie son fils Younes, dès l'âge de neuf ans, à son frère Mahi, pharmacien aisé à Oran, et à sa femme française, Germaine, qui vont l'élever à l'européenne. Younes mène une vie meilleure, mais il est toujours tiraillé entre deux mondes.

Soupçonné d'être en relation avec les militants indépendantistes, Mahi est arrêté par l'armée française puis relâché. Le couple décide alors de s'exiler dans un petit village calme, Rio Salado, actuellement El Malah, à 60 km d'Oran, dans lequel Younes devient Jonas et s'intègre parfaitement. Adolescent, il noue une amitié avec des Européens, Jean-Christophe, Fabrice et Simon, qui rêvent tous de profiter de leur jeunesse. Il tombe amoureux d'Émilie sans pouvoir le déclarer, parce que tenu par un serment fait à sa mère avec laquelle il a eu une passade. Cet amour restera impossible malgré les avances d'Émilie qui ne comprend pas, ce qu'elle prend pour un dédain. De plus en plus épris d'Émilie, Jonas reste fidèle à la parole donnée à la mère. Il prendra finalement son élan, mais trop tard. Émilie, transie, a épousé le plus pâle du groupe d'amis et est déjà mère d'un enfant.

L'histoire du film est racontée du point de vue de Jonas. Dès le premier plan du film, sa voix intérieure s'adresse au spectateur. Cette voix off, nous la retrouvons tout au long du film. Elle communique les pensées du personnage principal. La plupart des personnages du texte initial figurent dans le film, les espaces et les décors des rues des années 30 et des années 60 ont été recréés le plus fidèlement possible. Si le roman met en scène l'histoire personnelle du personnage principal, Younes, et l'histoire avec un grand H de l'Algérie, le film quant à lui, met beaucoup plus l'accent sur le personnage, sur ses aventures et notamment sur son amour pour Émilie. Cette orientation prégnante accentue l'atténuation d'un climat tragique qui existait déjà dans le roman. Le film devient alors une histoire d'amour, certes belle mais sans les nuances de l'altérité, la complexité des relations humaines et le drame qui fait la toile de fond. Malgré une séquence qui a toutes les qualités d'une digression et où le film présente Mahi tenant la photo de Messali Hadj, fondateur du parti du peuple algérien PPA, et disant à son neveu en langue arabe : « Younes,

souviens-toi bien de ce nom, il va rendre la dignité au peuple algérien ». Dans le roman, Messali Hadj occupe bien plus qu'une photo. L'oncle Mahi l'accueille chez lui avec des intellectuels nationalistes. Il organise tout un dîner offert en l'honneur de cet homme qui menait un combat anticolonial pacifiste. Nous sommes alors en présence d'un choix de maintenir des éléments du texte et de ne pas en garder d'autres. Cette démarche revient au réalisateur qui, sans déroger aux normes de l'écriture filmique, met en exergue ou atténue une idée, voire une idéologie.

Arcady s'est permis beaucoup de liberté en adaptant le roman de Yasmina Khadra. Pour effectuer des raccourcis, le réalisateur décide de passer sous silence certains moments de la vie de Younes. Il exclut notamment des événements historiques ayant marqué l'histoire de l'Algérie, à l'instar des massacres du 8 mai 1945 lorsque le Nord-Constantinois, région située au nord-est de l'Algérie, a été frappé par une tragédie. Ce jour-là, des milliers de musulmans ont été massacrés. Nous pouvons citer également d'autres événements historiques marquant la vie du personnage principal, tel que le meeting du Général de Gaulle, qui s'est tenu à Ain Témouchent en 1960, ou encore le cessez-le-feu du 19 mars 1962. La présence constante de ces dates dans le texte initial témoigne l'omniprésence de l'Histoire et du référent historique. Le film, quant à lui, met l'accent sur l'histoire personnelle de Younes, sur son tiraillement entre deux cultures, son honneur, son serment ainsi que sur la vie des personnages qui évoluent dans une Algérie française. Il reflète plusieurs aspects des relations et de la diversité des liens qui se tissaient entre les deux communautés. Des relations conflictuelles qui se traduisent par des séquences mettant en scène des personnages comme André ou Jean-Christophe qui tiennent des propos blessants à l'encontre des Arabes, des liens d'amitié, des relations amoureuses et notamment du mariage entre un Algérien et une Française. Dans le film, tout comme dans le roman, la question des unions mixtes est fréquente. Nombreuses sont les séquences dédiées à cette thématique. Germaine, Madeleine dans le film, raconte à Younes sa rencontre avec son oncle : « Tu sais ce que c'est pour une catholique d'aimer un musulman ? Toute ma famille m'a tourné le dos et la sienne aussi, mais on s'aimait et on s'aime encore et c'est très bien comme ça. » La veille de son mariage, qu'elle voulait tant annuler, Émilie supplie son amoureux, Younes, et lui demande : « Pourquoi tu ne veux pas m'épouser, c'est parce que je suis Française ? » Enfin, Isabelle, lorsqu'elle découvre que son petit amoureux était un Arabe, elle lui crie : « Moi je suis une Rucillio, je ne peux pas être amoureuse d'un Arabe ». Ces passages illustrent d'une part, les rencontres amoureuses entre les personnages des deux communautés, d'autre part, l'impact de la différence des cultures et des religions sur les relations ainsi que les répulsions entre les deux populations.

La présence du personnage féminin dans le roman a subi, elle aussi, des changements. Dans le texte romanesque, les figures féminines qui vivaient dans le patio de *Jenane Jato* à l'exemple de *Hadda*, *Yezza* ou de *Badra* sont totalement absentes de la version filmique. Seulement dans les quelques séquences jouées dans le patio apparaissent des femmes sans nom et sans importance diégétique. Quant à la mère de Younes, elle non plus ne joue pas un rôle important dans le film, mais la mère est l'origine du personnage principal, on ne peut l'éluder.

Le passage de l'écrit à l'écran nécessite alors un certain nombre de transformations. L'adaptation a plusieurs contraintes liées au temps, par exemple. Le réalisateur resserre l'histoire, condense les événements et parfois supprime des scènes afin de porter à l'écran un texte romanesque. Pour l'adaptation de *Ce que le jour doit à la nuit*, Alexandre Arcady a déclaré :

Adapter 450 pages d'une telle œuvre, ce n'est pas simple... Si mon désir a toujours été d'être absolument respectueux des intentions de Yasmina, il nous fallait trouver des fulgurances cinématographiques et donc sacrifier un certain nombre d'éléments romanesques du livre². (Arcady, 2018 : 24).

Codifier cinématographiquement le roman de Yasmina Khadra qui s'étend sur plus de 400 pages en 2 heures 39 minutes de film est un travail laborieux. L'adaptation est le résultat d'un travail de réflexion mais aussi de création, ce qui relativise toute idée de fidélité.

Il n'est pas indifférent de souligner les conditions matérielles de "lecture" des récits écrits et filmiques. Une analyse un peu fine de ces conditions devrait en effet conduire les lecteurs à renoncer à l'idée de "trahison" si fréquemment évoquée lorsque l'on compare des œuvres littéraires à leur(s) adaptation(s) cinématographique(s). Dès l'instant où l'on prend conscience des différences fondamentales dans le processus même de lecture des récits écrits et filmiques, l'idée de "fidélité" de "respect de", etc. paraît absurde (Vanoye, 1979 : 24).

Du mot à l'image

Dans un roman, chaque mot est du ressort exclusif de l'auteur - seul maître d'une fiction - où il fait jouer ses personnages, son imaginaire, les maux d'une société, les histoires d'amour ou d'amitié. Alors que l'image filmique est la résultante d'un travail qui implique la participation de plusieurs personnes ; une équipe de tournage composée de réalisateurs, de techniciens, de caméramans, des acteurs et des comédiens qui y figurent.

Comparés au roman qui repose sur le mot et se limite à l'écrit, le film et le langage cinématographique reposent sur l'image qui constitue leur élément de base. Ainsi que l'indique Marcel Martin « elle est la matière première filmique et déjà cependant une réalité particulièrement complexe » (Martin, 1992 : 21).

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

Bien plus que le mouvement, la bande sonore constitue un élément décisif dans un film. Le son restitue tout l'environnement de la vie reconstituée. Il offre donc à l'image filmique plus de vraisemblance, de crédibilité et d'impact psychologique.

Ainsi, il incite le spectateur à une posture de convaincu de ce qu'il voit et entend. Le film est le lieu où paroles, images et sons se croisent, et forment un tout pour acculer le spectateur à se rendre à l'évidence créée par la convergence de ces moyens modernes et puissants.

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

Effectivement, le roman reste l'exemple de l'œuvre, réservoir de plusieurs sens (selon Genette) en fonction de chaque lecteur et suivant sa trajectoire personnelle, son milieu culturel, social, religieux. Pareillement et parallèlement pour l'image filmique, il y a le dit et le non-dit, le patent et le suggéré, l'image filmique plus précisément comporte le « visible » et le « suggéré ». « C'est dire que la réalité qui apparaît sur l'écran n'est jamais totalement neutre mais toujours signe de quelque chose de plus, à quelque degré » (Martin, 1992 : 17). Pour mieux investiguer une image filmique, il faut donc la décoder, ce qui requiert une maîtrise de ses paramètres.

Voir un film, interpréter ses symboles et saisir ses portées symboliques demande une maîtrise du vocabulaire cinématographique et suppose de mettre en œuvre des capacités d'analyse pour faire parler les images et interroger ce qu'elles véhiculent implicitement. Il faut apprendre à lire un film, car ce dernier est doté d'un pouvoir d'influence potentiel, que ce soit sur les idées, les connaissances ou les modes de vie.

Quant à la réception du film par les spectateurs, plusieurs facteurs interviennent lors de cette opération. En effet, l'image filmique est polysémique et détient plusieurs connotations. Chaque spectateur perçoit le film d'une manière différente, un sens peut être accessible à un spectateur et inaccessible à un autre. Le milieu socioculturel, par exemple, joue un rôle très important dans la construction du sens. Il peut influencer, voire conditionner la perception du sens.

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

Une séquence du film a retenu notre attention et peut témoigner de l'importance du milieu socioculturel dans la compréhension du film. Il s'agit du moment où l'oncle Mahi montre au petit Younes la photo de Lalla Fatma N'soumer, une héroïne kabyle, figure de la résistance algérienne. Dès les premières années de la conquête d'Algérie, elle participe au mouvement de révolte populaire du Djurjura en Kabylie, et remporte plusieurs victoires. Pour un spectateur qui ne connaît pas l'histoire de l'Algérie, cette femme est inconnue. Alors que pour les Algériens cette femme incarne le symbole de combat et de résistance pour la liberté. Dans le texte initial de Yasmina Khadra, l'oncle Mahi invite Younes dans son bureau, et lui dit :

Tu vois cette dame, sur la photo ? ... Un général l'avait surnommée Jeanne d'Arc³. C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatma. [...] Elle était belle [...] répandue sur ses coussins, le cou droit et la tête altière par-dessus son caftan brodé d'or et de gemmes, elle semblait régner aussi bien sur les hommes que sur leurs rêves [...] Dans tes veines coule le sang de Lalla Fatma. (Khadra, 2008 : 98 ; 101).

Ce rappel aux origines a été maintenu et conservé le plus fidèlement possible dans le film. À plusieurs reprises et à travers le discours de Mahi, le réalisateur a tenu à signaler l'importance accordée à la famille et aux origines : « N'oublie jamais d'où tu viens ». La citation suivante se trouve parmi les dernières phrases

prononcées par Mahi quelques secondes avant sa mort dans le film : « Tu sais qu'elle m'a parlé Lalla Fatma [...] elle m'a dit : "Viens me voir, on ira tous les deux sur sa tombe..." ». Après le décès de son oncle, Younes va se recueillir sur la tombe de Lalla Fatma. Là encore, il faut faire appel à ses connaissances socioculturelles pour saisir la portée symbolique de cette séquence et notamment de l'insert, le très gros plan, qui met en évidence le nom de l'héroïne écrit en langue arabe.

En somme, ce travail nous a permis d'aller au-delà du système textuel et de nous intéresser au passage des histoires d'un média à un autre. Cette migration entre les arts offre, parfois, une seconde vie à des œuvres, elle leur permet une récréation et une prolongation de leur succès. De plus, nous avons mis en lumière le processus de l'adaptation cinématographique, une des relations intermédiales les plus connues qui permettent le glissement d'un récit écrit vers un support filmique et qui favorisent l'échange et l'interaction entre deux arts majeurs, le cinéma et la littérature. Il faut signaler que le récit scriptural et le récit filmique disposent chacun d'un matériau différent, de moyens propres, d'approches et de lois spécifiques. Le cinéma est le creuset où se rencontrent les différents arts majeurs : la musique, la danse, la peinture et la littérature, d'où la complexité des codes spécifiques et non spécifiques constituant l'image filmique. Ainsi, chaque art repose sur des principes de fonctionnement et donne naissance à une nouvelle œuvre.

Quant à la migration de *Ce que le jour doit à la nuit* de l'écrit à l'écran, le décodage de quelques séquences du film nous a permis de repérer l'exclusion de plusieurs éléments romanesques. En effet, à partir du décryptage du film, nous avons pu repérer quelques modifications apportées par Arcady sur l'œuvre initiale liées peut-être à des contraintes de temps, des contraintes économiques ou encore liées à l'idéologie du réalisateur. Ce constat laisse entrevoir l'acte de réécriture dans un autre système sémiotique qui est synonyme de récréation. Les scénaristes, dans leur mission d'adaptation de l'écrit à l'écran, sont invités certainement à trouver des équivalences mais surtout, à recréer l'œuvre adaptée, car chaque artiste est singulier et chaque œuvre peut faire l'objet de plusieurs interprétations qui diffèrent au niveau de la réception d'un spectateur à un autre.

Bibliographie

- Bazin, A. 1983 [1976]. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf.
- Gaudreault, A. 1999. *Du littéraire au filmique*. Paris : Armand Colin.
- Khadra, Y. 2008. *Ce que le jour doit à la nuit*. Alger : Édition Sédia.
- Muller, J. E. 1994. *Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale*. Cinémas : revue d'études cinématographiques, Vol.5, n° 1-2. https://www.researchgate.net/profile/Juergen-Mueller11/publication/271359161_Top_Hat_et_l%27intermedialite_de_la_comedie_musicale/links/5763e92808aedbc345e8f1de/Top-Hat-et-lintermedialite-de-la-comedie-musicale.pdf [Consulté le 21 juin 2018].

- Labarthe, A. 1960. *Essai sur le Jeune Cinéma Français*, Paris : Le Terrain Vague.
- Martin, M. 1992. *Le langage cinématographique*. Paris : Cerf.
- Serceau, M. 1999. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège : Cefal.
- Strassle, T. 2009. *Intermatérialité*. https://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313_Communique-de-presse_Professeur_boursier_F.NS_fr.pdf [consulté le 28 mai 2018].
- Vanoye, F. 1979. *Récit écrit récit filmique*. Paris : Cédic.

Notes

1. Strassle, T. son projet « Intermatérialité » Communiqué de presse de la haute école spécialisée bernoise, Berne le 13 mars 2009. https://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313_Communique-de-presse_Professeur_boursier_FNS_fr.pdf [consulté le 28/05/2018 à 01.03].
2. Arcady, A. [En ligne] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/> [consulté le 17 mai 2018].
3. Jeanne d'Arc est une héroïne de l'histoire de la France qui, au début du XV^e siècle et lors de la guerre de Cent Ans, a lutté contre les armées anglaises.