

L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de *L'opium et le bâton*

Ahcene Laib

Doctorant, Université de Mostaganem



Synergies Algérie n° 13 - 2011 pp. 165-174

Résumé : La question récurrente qui se pose chaque fois que l'on évoque les rapports du cinéma avec la littérature par le phénomène de l'adaptation, est la suivante : est-ce que le film est fidèle à l'œuvre littéraire ? A cette question il existe plusieurs réponses engendrées par la nature et la forme de l'adaptation choisie, car il existe plusieurs formes d'adaptation. Surgit alors le concept de fidélité, que Renoir, Astruc et d'autres cinéastes envisagent différemment. Cette forme d'adaptation dite fidèle à l'œuvre romanesque se résume souvent à la forme bien plus qu'au contenu. Dans le présent travail, il est question de délimiter les contours dessinés par le concept de fidélité à l'exemple de *L'Opium et le Bâton* qui est un film algérien réalisé par Ahmed Rachedi en 1969 à partir du roman du même nom de Mouloud Mammeriet sorti en 1971.

Mots-clés : Adaptation - récit - film - forme - genre.

Abstract: The recurring question which settles (arises) every time we evoke the reports (connections) of the cinema with the literature by the phenomenon of the adaptation. What is that the movie is faithful to the literary work? In this question there are several answers engendered by the nature and the shape of the chosen adaptation, because there are several forms of adaptation. The concept of loyalty appears then, that Renoir, or Astruc and the other film-makers envisage differently. This shape of said adaptation faithful to the romantic work often amounts in the shape much more than in the contents. In this work it is question to bound outlines drawn by the concept of loyalty.

Keywords: Adaptation - narrative - movie - forms - genre.

المخلص: إن السؤال الذي يتكرر طرحه في كل مرة ويثار بلحاح يتمثل في علاقة السينما بالأدب عن طريق ظاهرة الاقتباس. هل يكون الفيلم وفيًا للعمل الأدبي؟ وللإجابة عن هذا التساؤل، هناك العديد من الأجوبة التي تتولد عن طبيعة وشكل الاقتباس المختار، ذلك أن هناك العديد من أشكال الاقتباس. وتنبثق آنذاك فكرة الأمانة التي يراها رونوار أو أستروك وسينمايون آخرون بطريقة مختلفة. هذا الشكل من الاقتباس الذي يقال عنه أنه وفي للعمل الروائي يتلخص غالبًا في الشكل أكثر من وجوده في المضمون. يسعى هذا العمل إلى تعيين الحدود التي تتصورها فكرة الأمانة.

الكلمات المفتاحية: التكيف - السرد - فيلم - الأشكال - النموذج.

Introduction

L'adaptation cinématographique recouvre, au sens large, des pratiques diverses, qui vont du cinéroman à la novélisation. Dans son acception la plus usuelle, on utilise une œuvre littéraire pour la transposer au cinéma. Cela a été le cas, dès le début du XXe Siècle, d'un très grand nombre de films adaptant pièces de théâtre, romans et nouvelles.

Dans les années 20, certaines avant-gardes estiment que le cinéma doit constituer une nouvelle expression plastique, un art autonome. Delluc et Epstein qui sentent la nécessité d'une trame narrative ne trouvent pas de différence entre scénario original ou adapté, mais critiquent le « théâtre filmé », formule que Marcel Pagnol reprendra par provocation au début du parlant, soutenant que le véritable auteur du film adapté est toujours l'écrivain (M.-T Journot, 2008 : 4). Souvent, cette hypothèse n'est pas vraie, en particulier quand l'acte d'adapter devient une pure création et que l'adaptateur se réapproprie l'œuvre initiale, en lui donnant une nouvelle lecture grâce au médium qu'est la caméra.

Le cinéma a depuis toujours abondamment puisé dans la matière littéraire. Certains détracteurs du nouvel art accusèrent le cinéma de n'être qu'une machine à imprimer le théâtre, à visualiser la musique, et à illustrer la littérature, alors que les inconditionnels du 7ème art soutenaient que le cinéma apportait la synthèse définitive des différents formes d'expression de l'homme et, naturellement, rendait ces autres moyens imparfaits ou caducs, et allait se substituer à eux tous. Cette attitude extrémiste, exagérée s'approchait de la vérité, puisqu'elle révélait (A. Barthélemy, 1971 : 106) que tous les arts répondent à une même vocation humaine et satisfont des exigences analogues. Mais chacun utilise ses propres lois et ses propres styles car les techniques et les moyens spécifient tout autant que les formes.

Le cinéma, ainsi que la littérature, possède des moyens qui lui sont propres, et qu'ils ne partagent pas volontiers. L'adaptation d'un roman pour faire un film exige nécessairement de se servir d'un même matériau, de la même « histoire », mais, c'est avant tout oublier le livre, autrement dit faire un film (J.-Cl. Carrière, 1993 : 127). Ce qui importe c'est le mode narratif utilisé par le roman ou le film à partir d'une même histoire. Cela explique la nature du langage cinématographique et sa différence avec celui de la littérature.

Selon Jean Claude Carrière, aucune forme d'art ne peut traduire exactement une autre. Aucun essai littéraire ne peut rendre compte d'un film, et vice-versa (J.-Cl. Carrière, 1993 : 127). Si le cinéma a emprunté aux autres formes d'art des éléments qui lui permettait d'enrichir son propre langage, néanmoins il reste tributaire de ces éléments. Tout au long des années trente, l'évolution technique des éléments constitutifs du film ont complètement désintéressé le public du contenu de l'œuvre cinématographique au détriment de ce que l'on peut appeler littérature. Le pari cinématographique est purement spectaculaire ne laissant aucune place à l'interprétation littéraire du contenu du film.

Nous constatons qu'à partir de 1945, la stagnation des progrès techniques affecte considérablement les éléments filmiques ce qui va amener le spectateur à s'intéresser davantage au contenu du film. Cette dualité entre l'aspect technique propre au cinéma et son intérêt pour la littérature va apparaître à des moments différents de son évolution, avec des renversements de situations.

Quelles formes d'adaptation ?

Tout au long de son évolution, le cinéma a entretenu des relations complexes avec la littérature, en s'écartant de temps à autre de son modèle narratif, sans que le lien de parenté entre ces deux modes de narration ne soit jamais rompu. Désormais, ce rapport d'affinité narrative avec le roman impose la comparaison de deux types de récits. La caméra est devenue l'égal du stylo. Peut-on dire alors que le cinéma est entré dans l'âge du scénario ? Une autre forme d'écriture apparaît.

Chez Alexandre Astruc l'acte de l'adaptateur est un acte de création dès lors qu'il résulte de la réécriture d'un texte littéraire avec des outils propres au cinéma. A ce propos, il disait, la «caméra est un «stylo » (J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 28) grâce auquel le cinéaste, à l'égard du romancier, pourrait exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle» (Henri Agel, 1966 : 109).

Pour lui, la formule, caméra stylo est une image qui possède un sens bien précis, elle signifie que le cinéma s'arrache peu à peu à la tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et subtil que celui du langage écrit. Il aboutit à une conclusion célèbre : La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture : l'auteur écrit avec la caméra comme un écrivain écrit avec son stylo.

Dans « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo», que le critique et réalisateur a fait basculer des possibilités du cinéma à celles du langage, nous amène à remarquer que, dans certains films, « *le langage cinématographique donne un équivalent exact du langage littéraire* » (Jean Cleder, 2006). A ce titre, il fait du cinéaste un créateur au même titre que l'écrivain quand il déplace l'acte d'écriture du scénario vers la réalisation elle-même (Astruc, 1948).

De ce fait, le problème de l'adaptation prend une autre résonance. Il n'est plus question de donner à voir la réalité littéraire, mais il s'agit de donner à entendre la voix d'un auteur, de faire prendre au spectateur la même distance à l'égard du réel que l'œuvre romanesque, bâtie sur la réfraction de cette réalité qu'est la sensibilité du narrateur. Ainsi, le scénariste dans son acte de réécriture prend acte de la transposition du réel d'un point de vue émotionnel.

François Truffaut théoricien et cinéaste français de la nouvelle vague est d'un autre avis lorsqu'il condamne violemment la méthode des scénaristes- adaptateurs, Jean Hauranche et Pierre Bost pour leur procédé qui prône le respect de l'écrit plus que la lettre même du texte et qu'Edmond Cross qualifie de fidélité au schéma dramatique (M. Carcaud-Marcaire, J.-M. Clerc, 1995 : 3). François Truffaut ne dissocie pas l'acte d'écrire de celui de la réalisation, et conçoit l'acte d'adaptation et de réalisation comme une seule opération menée par une seule personne. De là, il met en place la notion d'«auteur», et s'attaque aux adaptateurs qui procèdent par «équivalence», inventant des scènes quand celles qui sont écrites deviennent impossibles à tourner.

Des questionnements s'imposent à propos de la relation du cinéma avec la littérature. On peut en citer quelques unes que l'on considère comme fondamentales pour arriver à éclaircir l'intérêt de cette relation. Peut-on parler de différentes formes d'adaptation?

Que peut apporter la littérature au cinéma? Une série de questions peuvent surgir au fur et à mesure que l'on pénètre dans les dédales des rapports qu'entretiennent ces deux modes d'expression. Il nous semble important de définir le mot *adaptation* pour arriver à distinguer les différentes possibilités de son utilisation et la signification que l'on peut lui donner à partir d'une œuvre littéraire. C'est d'abord une tentative de transposition cinématographique d'un texte littéraire, ou une transposition littéraire d'un texte cinématographique, et cela suppose une restitution différée et un partenaire différent (J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 11). Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique appartenant à un individu, s'inscrit dans un autre temps et un autre espace. Selon certains théoriciens, la signification du mot adapter c'est transformer. La question de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire pose des problèmes ambigus. Existe-t-il alors une forme standard dans l'exercice de l'adaptation ? Sans doute non, car chaque œuvre sujette à l'adaptation prendra le chemin que le scénariste adaptateur choisira. Souvent on parle de fidélité comme une forme d'adaptation la plus pratiquée. Comment alors distinguer cette forme parmi tant d'autres ?

Fidélité ou infidélité une forme d'adaptation parmi tant d'autres

La plupart (J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 12) des analystes, ainsi que des théoriciens tombent dans le piège du jugement de valeurs autour du degré de fidélité ou d'infidélité variable, voire de trahison de la transposition. Comme si celle-ci se contentait d'une simple traduction terme-à-terme d'un langage à un autre. Chaque texte, littéraire ou cinématographique original ou adapté, constitue en lui-même un système spécifique ou, seulement certains éléments des textes originaux sont en mesure de subir des transpositions. Ces derniers impliquent forcément des interactions complexes avec le nouveau medium iconique, mais aussi avec l'environnement culturel et social dans lequel le système de diffusion industrielle de l'image va les projeter. Ces transpositions entraînent le plus souvent des modifications internes affectant les relations des éléments originaux entre eux. Il y a dans le mot adapter, l'idée de se conformer, de mettre en accord un mode d'expression (littéraire) et un autre, celui du cinéma. Il est aussi question de la mise en rapport de deux ensembles textuels et contextuels, transposition dans un autre mode d'expression. Cela caractérise donc une certaine relation d'obligation qui n'est peut être pas concevable entre la littérature et le cinéma : il n'y a pas de contrat. La vocation du cinéma n'est pas de concurrencer la littérature sur son domaine, celui de la narration, mais bien d'inventer des formes plastiques. Celles-ci offrent une nouvelle pertinence au texte littéraire sans forcément s'en éloigner.

Dans le terme "transformer" donc "transformation" apparaît une idée de changement voire de métamorphose d'un passage à un autre, impliquant de manière directe la transfiguration. Il s'agit de changer l'aspect et la nature de l'œuvre littéraire pour donner un caractère plastique au film, du moins en tant qu'unité autonome. En effet, il existe des contraintes intertextuelles et contextuelles qui font du roman et du film un rapprochement hasardeux et pourtant indispensable. Si nous reprenons le terme "adaptation", celle-ci correspond à une transformation, un dépassement de l'œuvre, peut être pas une transfiguration mais plutôt une résurrection de l'œuvre littéraire.

L'adaptation est aussi la transposition d'un mode d'expression vers un autre, en utilisant des outils adéquats. On parle aussi de traduction, comme si la littérature avait besoin

du cinéma pour être comprise. Donc le terme «adaptation» est défini diversement, mais représente incontestablement l'action de passer d'un langage qui possède ses propres lois vers un autre. Si la littérature s'exprime par les mots, le cinéma, lui utilise l'image. Dans les deux cas, il s'agit du passage d'un langage vers un autre, d'un mode d'expression vers un autre, ou chacun conserve l'essentiel de son mode d'expression. Le récit littéraire s'articule sur un mode de narration qui lui est propre, différent de celui qu'emprunte le récit cinématographique. A cette façon de raconter des histoires par les mots, le cinéma oppose sa propre forme narrative basée sur un langage qui trouve sa force dans les mouvements de la caméra, le cadrage, les angles de prise de vues, la direction des acteurs et le montage, considéré comme un outil essentiel pour la narration cinématographique.

L'adaptation cinématographique a repris et parfois poursuivi une pratique dont le théâtre était déjà coutumier. Celui-ci va, au début servir de modèle par le contenu dramatique et le mode de représentation, qu'est le spectacle. D'ailleurs, les premiers acteurs et réalisateurs du cinéma muet sont venus du monde du musique-hall et du théâtre. L'adaptation paraît donc sur la différence. Ne pouvant traduire mot-à-mot le texte original, le cinéaste se trouvait libre pour chercher des équivalences à la signification générale de l'œuvre littéraire, au dépens de tout souci de fidélité littéraire. Donc, il était nécessaire de « *repenser l'œuvre sur un plan différent* ». Sur le plan de la lumière et du silence, sur le plan des symboles. En effet, il fallait oublier les particularités du roman qui avait servi de point de départ (J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 19). Telle est la leçon de Jean Epstein, qui avouait alors ne pas voir de différence entre « *scénario original et scénario-adaptation* ». Il disait à ce propos :

« Je traite tout scénario comme original comme m'appartenant depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu Mauprat, il y a quinze ans, je ne l'ai relu que pour corriger mes titres, après l'achèvement du film ; le sujet du film Mauprat est le souvenir de ma première compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. La Chute de la Maison Usher est mon impression en général sur Poe. » (Lepröbon, 1929 : 30, in J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 20)

Relation cinéma et littérature

La relation entre le cinéma et la littérature pose une multitude de questions, à savoir, en particulier celle de l'autonomie du septième art par rapport à la littérature. Il est évident que le cinéma, cet art jeune, nouveau, a subi et continue de subir l'influence des autres arts plus anciens que lui et dont il ne pouvait se passer. C'est avec le théâtre que s'est faite la première expérience de la relation du septième art avec les autres arts, puis ce fut au tour de la littérature de venir à sa rescousse à un moment où le scénario original n'avait pas encore fait son apparition. La question de réciprocité et d'intérêt pour l'un comme pour l'autre dans la diffusion d'un contenu capable de toucher le maximum de personnes est au centre de cette relation.

Nous savons que le cinéma grâce à son statut d'art populaire a su faire sortir certaines œuvres littéraires de l'ombre voire de l'anonymat en les faisant connaître au grand public. André Bazin est d'un autre avis quant il appelle les cinéastes à adapter fidèlement « *le capital littéraire* » de la culture française, parce que le roman est bien plus évolué et s'adresse à un public plus cultivé. Il signifie tout simplement l'infériorité intellectuelle du public du cinéma.

Il y a aussi un intérêt économique quand le cinéma à ses débuts, en panne d'histoires puisa dans la littérature afin de faire fonctionner une industrie balbutiante et qui faisait déjà travailler beaucoup de personnes. [Ce besoin du septième art en littérature comme l'a mentionné André Bazin] fera de celui-ci un subordonné de celle-ci (J.-M. Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 38). André Bazin ira jusqu'à dire que le cinéma ne peut survivre sans les béquilles de la littérature et du théâtre (2002 : 83). Pour Bazin, il existe trois moyens d'adapter : soit par équivalence (comme chez Delonay), soit par l'adaptation libre (comme chez Renoir), soit par l'adaptation à la lettre (comme chez Bresson). Le cinéma ne peut se substituer à la littérature comme mode d'expression possédant son propre langage.

Le cinéma algérien et l'adaptation à l'exemple de *L'opium et le bâton*

Le choix du film adapté à partir du roman de Mouloud Mammeri (1969) que nous tenterons d'étudier est un exemple assez révélateur de la limite de la relation entre le cinéma et la littérature en Algérie. Nombre de films algériens qui ont fait l'objet d'une adaptation sont souvent restés «fidèles» d'une manière apparente aux œuvres originales, car elles n'ont porté aucun changement pouvant enrichir ou permettre de faire une autre lecture de l'œuvre littéraire.

Le concept de fidélité à l'œuvre passe souvent paradoxalement par une infidélité apparente. Ce qui explique que le concept de fidélité réside dans le sens profond de l'œuvre, loin de son apparence. Les meilleures adaptations demeurent la plupart du temps des récréations, celles qui font subir des transformations à l'œuvre romanesque originelle. La notion de fidélité reste parfois nécessaire mais elle n'est ni systématique ni obligatoire. Elle devient contrainte dans le cas où elle délimite l'œuvre cinématographique par rapport à l'œuvre littéraire et la prive de tout apport créateur.

Synopsis

Pendant la guerre d'Indépendance, le docteur Bachir Lazrek quitte Alger pour Thala, son village natal dans la montagne. Là, deux camps s'affrontent, ceux qui collaborent avec les Français et ceux qui ont pris le maquis. Au milieu de cette guerre fratricide, les villageois qui tentent de préserver la vie quotidienne, sont progressivement pris dans l'engrenage. Le film que nous allons étudier est élaboré dans la forme la plus pratiquée qui est l'adaptation dite fidèle à l'œuvre littéraire. Cette fidélité par rapport au roman se trouve dans la forme et le contenu visibles dans le film. Tout dépend de l'adaptateur : il décide au départ soit de faire du Mouloud Mammeri à l'écran, l'exemple du film *L'opium et le Bâton* du réalisateur Ahmed Rachedi, soit du cinéma à partir d'un substrat historique de Mouloud Mammeri servant de point de départ à l'œuvre cinématographique pour en faire au final quelque chose de différent.

Cette première expérience pour le réalisateur Ahmed Rachedi avec l'adaptation en 1965 du roman *L'opium et le bâton* montra la limite que pouvait avoir le texte littéraire avec le fait filmique. Le réalisateur s'est contenté d'illustrer le texte, en restant enfermé dans le concept de fidélité du film par rapport à l'œuvre littéraire. Cette forme d'adaptation s'inscrit dans la forme dite fidèle en apparence et infidèle par rapport au contenu de l'œuvre : un contenu social, culturel et politique.

Le concept de fidélité ne se mesure pas à une traduction littérale dans la description des événements romanesques comme c'est le cas de notre étude mais par une réécriture de l'histoire avec des moyens visuels pour donner ainsi à l'œuvre littéraire une autre vie. Par cette démarche le cinéaste privilégia l'approche illustrative du texte littéraire au risque de rester à la surface de ce que l'œuvre peut donner au film.

L'écrivain Mouloud Mammeri, enseignant d'anthropologie à l'université d'Alger, portait un regard profond d'intellectuel, qui dépassait désormais la vision du cinéaste dont la seule préoccupation était la mise en images d'un texte occultant dans sa démarche le sens de l'auteur auquel il ne pouvait forcément adhérer. Cette forme d'adaptation restait pour le moins fidèle par sa description visuelle des situations matérielles, au détriment d'une approche psychologique des personnages, qui font avancer l'intrigue afin de lui donner une âme. A ce sujet Bresson disait : « *les pensées ou les sentiments des personnages ne doivent jamais être représentés « matériellement* ». Ils seront rendus « visibles par intercommunication et interaction de deux ou plusieurs images » (M. Carcaud-Marcaire, J.-M. Clerc, 1995 : 75) par le biais du montage.

Dans ce cas, le réalisateur en substituant les images aux mots ne court-il pas le risque de banaliser à l'extrême ce qui relève de l'effet de style chez Mouloud Mammeri ? Cette forme d'adaptation sous l'angle de son seul rapport avec l'œuvre centrale aboutit à la restreindre considérablement.

Le roman, par conséquent, nous livre en profondeur les destinées des hommes et des femmes, amères, joyeuses et dures. Le film s'ouvre sur les contradictions rapidement occultées d'un petit bourgeois face à la question nationale. Plutôt que sur le déchirement du personnage, à partir duquel se construit le roman, le film s'appuie uniquement sur deux personnages, le petit bourgeois nationaliste et son frère, traître à la cause. Donc, il est intéressant de d'étudier la structure du récit filmique par comparaison avec le récit littéraire pour définir le type d'adaptation choisi. Procédé que l'on a tenté de mettre en œuvre à travers quelques passages dans le roman, qui montrent bien les raccourcis opérés par le scénariste. De la page 5 à la page 42 du roman, le moment où Bachir décida de rejoindre Talha son village natal. Dans cette première partie du roman l'auteur dresse le portrait d'un médecin bien intégré dans la société française, vivant avec une Française, Claudine, avec laquelle, il envisage de se marier. Le personnage de Ramdane ami de Bachir natif du même village que lui, professeur de lycée, est complètement absent dans le film. Ce personnage, rongé par la tuberculose symbolise l'élite algérienne. Il va peser de tout son poids sur Bachir afin qu'il rejoigne la révolution. Le médecin est un personnage complètement tourmenté, rongé par les remords, le sentiment de lâcheté ne le quitte pas. La rencontre avec Ramdane dévoile un peu plus le personnage de Bachir qui ne cesse de vivre dans l'angoisse ; l'utilisation du monologue est destinée à lever le voile sur la situation psychologique de celui-ci. A chaque rencontre avec Ramdane, Bachir s'interroge sur son attitude ; quelle décision doit-il prendre ? Il n'a plus le droit de rester en dehors des événements. Il observe par la fenêtre les conditions de vie du peuple algérien, l'humiliation, la misère sont le lot quotidien. L'arrivée du petit Areski qui venait le chercher pour soigner son oncle à dix heures du soir auquel il répondit par un refus, va provoquer rapidement chez Bachir un déclic accentuant davantage son sentiment de lâcheté. Puis vint l'arrestation d'Arezki par les soldats, après avoir quitté la maison du médecin. Alors c'est au tour de Ramdane de précipiter le départ de Bachir vers Talha. Il lui remet un laissez-passer. Le médecin retrouve les siens après dix ans d'absence.

Cette première partie du roman sera occultée dans le scénario. Le personnage du film est entièrement inconnu au départ, les événements qui l'ont poussé à quitter Alger pour rejoindre le maquis ne sont nullement énoncés. Le personnage de Ramdane n'apparaît à aucun moment dans le film, sauf au moment où Belaid vient informer son frère Bachir de son arrestation et lui conseille de quitter le village rapidement avant que l'armée française ne vienne l'arrêter. Dans le roman Belaid est un personnage irresponsable et égoïste. Ensuite c'est la scène de la rencontre des deux frères qui n'a pas été traitée en profondeur pour permettre au spectateur de découvrir un peu plus le personnage du frère aîné, celui de Belaid. Renoir disait à ce sujet :

« Mon infidélité n'est que superficielle car je crois être toujours resté fidèle à l'esprit général de l'œuvre. Un scénario, pour moi, ça n'est qu'un outil que l'on change au fur et à mesure que l'on progresse vers un but, qui, lui ne doit pas changer. Ce but, l'auteur le porte en lui souvent à son insu ». (J.-M Clerc, M. Carcaud-Marcaire, 2004 : 26)

Ce but que Renoir fixait au fur et à mesure que le processus de l'adaptation progressait se trouve-t-il dans l'œuvre initiale, «l'œuvre littéraire» ? ou bien résulte-t-il d'une communion entre les deux ? Le réalisateur devrait-il conserver l'idée principale de l'œuvre littéraire que Renoir appelait «but» ou, au contraire pouvait-il s'éloigner de ce but tout en en fixant un autre. De là surgit le concept de fidélité entre les deux œuvres. On parle aussi du respect de l'œuvre adaptée par le réalisateur. Ce respect est-il lié à la forme, ou bien au contenu, sinon aux deux ?

Si l'émotion que suscite l'œuvre romanesque chez le lecteur est analogue à celle éprouvée par le spectateur alors on peut parler de fidélité. Il est clair que les outils de ces deux modes d'expression sont différents mais leur souci est le même quant il est question de fidélité. Dans le film *L'opium et le bâton*, l'émotion suscitée par le roman est plus intense que celle provoquée par l'œuvre cinématographique.

Le réalisateur cherchait-il à recréer pour son propre compte des visions individuelles qui d'ailleurs peuvent ne pas toujours coïncider avec la réalité décrite par le romancier ? Il se défend de chercher des correspondances de surface mais en définitive il choisit d'adapter des formes d'autrefois qui traduisent des préoccupations d'aujourd'hui. Une adaptation peut en éclairer une autre.

Conclusion

Pour adapter, il faut réaménager l'œuvre littéraire, la revisiter afin d'introduire d'autres éléments pouvant apporter des solutions à partir d'un texte vers le visuel. On parle dans ce cas de réécriture de l'œuvre où le souci de l'acte d'adapter ne réside pas dans la quête de l'équivalent du mot par l'image, mais dans l'exploitation de certaines potentialités dormantes dans le texte initial par une redistribution de significations qui peuvent s'effectuer du texte au film. Il n'y a plus de supériorité du texte littéraire sur le film, mais une volonté de faire disparaître l'écrit au profit du visuel. Les premières théories sur l'adaptation étaient dominées par une conception de l'image muette apte, croyait-on alors, à suppléer à toutes les finesses du langage. D'une façon peut être simplificatrice, ces analyses, au nom de la nouveauté du matériau donnaient une totale liberté au réalisateur à l'égard du texte littéraire. *«Comprend-on l'importance de ce mot : faire visuel. C'est en lui que réside tout l'art de la transposition cinématographique»* disait Jaques Feyder pour résumer l'essentiel de l'argumentation tenue par les fervents du

muet qui soulignaient l'énorme avantage offert par l'«universalité» de l'image. (In M. Carcaud-Marcaire, J.M. Clerc, 1995 : 51)

Devant l'incapacité à traduire le mot-à-mot, le réalisateur se trouvait libre de chercher des équivalences à la signification générale du livre, aux dépens de tout souci de fidélité. Il était nécessaire de «*repenser l'œuvre sur un plan différent*», selon l'expression de Jacques Feyder (In M. Carcaud-Marcaire, J.M. Clerc, 1995 : 51).

Les cinéastes algériens se sont intéressés aux œuvres de trois ou quatre écrivains nationaux dont certains ont largement contribué à l'écriture de quelques scénarios. Nous citons au passage Abdelhamid Benhedouga, Rachid Boudjedra, Tahar Ouatar, Mourad Bourboune. Aujourd'hui ce sont les œuvres de l'écrivain Yasmina Khadra dont les romans ont fait l'objet de projets d'adaptation grâce à un style d'écriture très visuel proche du roman naturaliste français où chaque mot est une image (*Morituri*, réalisation Okacha Touita) en projet (*L'attentat, Ce que le jour doit à la nuit*).

Ce constat trouve son explication dans la nature spécifique des œuvres littéraires, par leurs thèmes, voire le style d'écriture qui ne répondaient pas ou n'offraient au cinéma la possibilité de les porter à l'écran. L'écriture naturaliste est privilégiée par la visée adaptatrice parce que déjà perçue en quelque sorte comme cinématographique. Le roman naturaliste se prêtait à l'adaptation. Se pose alors la question, est-ce que toute œuvre littéraire peut être adaptée ? Nous essayerons de porter quelques réponses à cette question. Le cinéaste russe Serge Eisenstein projetait d'adapter une œuvre philosophique, économique du philosophe allemand Karl Marx qui est *Le Capital*, cette œuvre «littéraire» qui ne raconte pas une histoire, dépourvue d'intrigue, absence de personnages, pas de progression dramatique ni de situation conflictuelle, dépourvue de toute émotion. Devant un tel dilemme, Eisenstein renonça à son projet dès lors que cette œuvre ne présente aucune possibilité visuelle. La difficulté ne réside pas seulement dans le choix d'adapter telle œuvre et non pas une autre, mais dans la richesse que renferme celle-ci comme éléments filmiques mais aussi dans l'intérêt que doit susciter l'œuvre par son contenu chez le spectateur.

Les débats suscités autour de l'adaptation cinématographique en Algérie, et le manque d'intérêt pour la littérature ont été nombreux dans les journaux et à la télévision. En raison d'un manque crucial de scénaristes professionnels, en mesure de prendre en charge l'écriture cinématographique, la littérature est appelée à solutionner le problème de la rareté de bonnes histoires pour en faire de bons films filmique par l'adaptation. Aujourd'hui beaucoup d'écrivains sont sollicités pour écrire des histoires dans le but d'être adaptés au cinéma. Dans un autre sens l'influence du cinéma est considérable sur la manière d'écrire chez certains romanciers en particulier les romans noirs à l'image de ceux George Simenon en France et Agatha Christie en Angleterre, en Algérie c'est le roman *Mriturie* de Yasmina Khadra. Il est temps que des cinéastes et des romanciers collaborent en partageant le même intérêt, celui de raconter de belles histoires chacun avec les moyens que lui impose son mode d'expression.

Bibliographie

- Agel, Henri. 1966. *Esthétique du cinéma*. Paris : Que sais-je ? Presse universitaire de France.
- Aissaoui, Boualem. 1982. *Images et visages du Cinéma algérien*, Alger : ONCIC, Direction de publication. Conception, élaboration et coordination technique.
- Amengal, Barthélemy. 1971. *Clefs pour le cinéma*. Paris : Seghers.
- Bazin, André. 2002 [1959, 1976, 1985, 1997]. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf-corlet.
- Carrière, Jean-Claude. 1993. *Raconter une histoire*, institut de Formation et d'Enseignement pour les métiers de l'image et du son, Paris : Collection Ecrits Ecrans.
- Cléder, Jean. 2006. *Ce que le cinéma fait de la littérature ?* Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie), n° 2, décembre, URL : [http : // www.fabula.org/lht/2/Cleder.html](http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html)
- Clerc, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Marcaire. 2004. *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck.
- Journot, Marie-Thérèse. 2008. *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2^e édition.
- Mammeri, Mouloud. 2009. *L'opium et le bâton*. Alger : Dar aEl Othmania pour les pays du Maghreb.