

**L'impact du texte littéraire sur l'image cinématographique
Autour de l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit*
de Yasmina Khadra**

**The impact of literary text on the cinematographic image
Around the work *Ce que le jour doit à la nuit*
by Yasmina Khadra**

Nom et prénom :: Dr. GUEBBAS Abla,*

MCB à l'ENS de Constantine.

guebbas.abla@ensc.dz

Date de réception:28-07-2021	Date de révision:19-10-2021	Date d'acceptation:30-12-2021
------------------------------	-----------------------------	-------------------------------

Résumé :

L'Histoire nous a appris que le cinéma n'avait aucun lien avec le texte littéraire. Cependant, à mi-chemin, il se retrouvera à emprunter la voie narrative qui commençait dès lors à constituer un moyen d'expression efficace et à influencer l'opinion publique, en reflétant la réalité et la fiction à la fois. Il fera même plus, il s'appropriera le texte littéraire pour se construire et excellera.

A travers une étude menée sur *Ce que le jour doit à la nuit* de l'écrivain algérien Yasmina Khadra et le film du même intitulé réalisé par Alexandre Arcady, nous avons compris que l'image cinématographique, à travers la déconstruction des propos d'un texte littéraire, pourrait en reconstruire un autre quasiment différent, autrement dit, elle pourrait en modifier les finalités et même banaliser les séquences même si elle en garde quelques unes de l'ancien.

Mots-clés : Texte, déconstruction, film, image, narration, sémiotique.

Abstract :

History has taught us that the cinema has no connection with the literary text. However, halfway through, he will find himself taking the narrative path which by then began to be an effective means of expression and to influence public opinion by reflecting both fact and fiction. He will do even more, he will appropriate the literary text to build himself up and excel.

Through a study carried out on *What the day owes to the night* of the Algerian writer Yasmina Khadra and the film of the same title directed by Alexandre Arcady, we understood that the cinematographic image, through the deconstruction of the words of a literary text, could reconstruct an almost different one, in other words, it could modify its purposes and even trivialize the sequences even if it keeps some sequences from the old.

Keywords: Text, deconstruction, film, image, narration, semiotics.

* Auteur correspondant:

1- INTRODUCTION

Depuis sa naissance, le cinéma n'a cessé de tremper dans la réalité ou l'imaginaire pour se construire tout comme le texte littéraire. Pour lui faciliter davantage la tâche, celui-ci se mettra à son service. Désormais, la littérature constituera une source majeure dans la création d'images filmiques. Cependant, le cinéma se met à adapter le littéraire tout en s'arrangeant pour se l'approprier et ce, en prenant la liberté de le transposer, l'amplifier ou le modifier tout en gardant l'ossature.

Au début, tout du cinéma n'était que des projections cinématographiques publiques et muettes et ce n'est que dans les années 1900 qu'il connaîtra son premier vrai film burlesque, pour laisser la place ensuite au cinéma parlant vers les années 1950. De son côté, le texte littéraire, puisant tantôt dans la réalité tantôt dans le fictif, contribuera à aider ses lecteurs à comprendre le monde qui les entoure. Les écrivains jouent le rôle, à la fois, de créateurs, tamiseurs et catalyseurs. Durant et après les années 1960, aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, un cinéma plus engagé prend les rênes et un rapprochement va s'effectuer entre ces deux moyens d'expression. Le livre devient une nature picturale, de sorte que le langage du roman écrit en pages peut être transformé en un groupe d'images : les événements se verront et les personnages se déplaceront dans l'écran cinématographique. C'est pour dire que le cinéma est un langage, mais n'est pas pour autant une langue comme dans le texte littéraire. Christian Metz l'affirme dans *Essais sur la signification au cinéma* : «Une langue est un code fortement organisé. Le langage recouvre une zone beaucoup plus vaste.»¹ Alors que le texte littéraire est celui qui emploie le langage littéraire, un type de langage qui obéit à des préoccupations esthétiques afin de capter l'intérêt du lecteur. En définitive, le texte littéraire et le cinéma se mettent à se servir mutuellement.

¹ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, p.47

La première question qui se pose donc est d'ordre sémiologique car il paraît évident que le langage dans le texte *Ce que le jour doit à la nuit* et dans le film du même intitulé, ne sont pas les mêmes. C'est dans ce sens, que dans les réflexions qui vont suivre, nous essaierons, à travers notre corpus, de préciser l'impact du texte littéraire sur le cinéma et si ce dernier dit fidèlement le texte. Pour ce faire, il nous faudra mettre la lumière d'emblée sur la spécificité du code et du langage filmique, traiter des similitudes et des différences entre les deux modes d'expression et préciser la nature spécifique de l'un comme de l'autre. La deuxième réflexion qui nécessite une confirmation, est que la littérature et le cinéma se rejoignent et se complètent sous bien des aspects, mais qu'il y a lieu de dire aussi que les deux s'opposent jusqu'à un certain point. Nous nous appuierons notamment sur l'approche comparative entre le cinéma et la littérature de André Bazin qui affirme qu'il y a un certain éclectisme entre les arts, mais il a, à la fois, approuvé ce que la critique avance, autrement dit la présence des deux termes « fidélité » et « trahison » dans cette relation. Il avance que le réalisateur s'approprie le texte et le déforme.

« On peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit. »²

D'après lui, l'œuvre originale demeure le texte de référence, il dit :

« Tout est question de degré. Le réalisateur ne peut se donner de liberté par rapport au texte source, car le scénariste adaptateur n'a pas le « droit » de faire ce que bon lui semble du chef-d'œuvre qu'il transpose à l'écran [...] Respect à la lettre ou à l'esprit, l'une de ces deux situations est suffisante ; et si la trahison des deux ne nous intéresse pas du tout, c'est bien entendu le respect des deux, le respect de l'auteur et de son sujet qui forcent notre admiration et font du film, pour nous, un chef-d'œuvre d'adaptation. »

² André BAZIN, *L'Évolution du Langage Cinématographique*, p.21

2- *Ce que le jour doit à la nuit*

2-1- Le roman

2-1-1- Synopsis

Dans les années trente, en Algérie, la famille de Younes qui se compose d'un père, d'une mère et d'une sœur vivait dans la campagne. Ils dépendaient de la récolte annuelle pour vivre. En cette année, les moissons s'annoncent enfin bonnes pour Issa et sa famille. Mais quelques jours avant la récolte, un incendie ravageur brûle toutes ses terres. Le père de Younes, endetté, en faillite et sans se douter que c'était un complot orchestré par les colons, abandonne définitivement les terres de ses ancêtres, qu'il avait hypothéquées auparavant par besoin, aux Français. Anéanti, il décide d'amener sa famille vivre à Oran où vit son frère Mahi, un pharmacien aisé. Ils avaient été séparés dès leur plus jeune âge. Mahi a pu accéder à une éducation qui lui a permis de réussir dans sa vie et de vivre dans les beaux faubourgs de la ville. Issa, le père de Younes, est resté dans le bled n'héritant que de quelques terres cultivables. Une fois arrivé, Issa va voir donc son frère qui lui propose un logement à Jenane Jato. Le père de Younes accepte même si c'est le quartier le plus pauvre de la ville. Ruiné une nouvelle fois, et n'ayant plus de choix, puisqu'il ne pouvait plus subvenir aux besoins scolaires et éducatifs de Younes, il le confie, dès l'âge de neuf ans, à son frère et à sa femme française, Germaine, qui vont l'élever à l'européenne. Soupçonné d'être en relation avec les militants indépendantistes, Mahi est arrêté pendant une semaine par l'armée française puis relâché. Le fait d'avoir été maltraité pendant l'emprisonnement a laissé en lui et en sa personnalité des séquelles, au point de changer complètement. Il était devenu une autre personne, avec d'autres convictions, celles que désormais les rapports entre Algériens et Français ont changé. La femme de Mahi, "Germaine", reprend les affaires de son mari, mais celui-ci insiste de déménager vers Rio Salado, un petit village calme, actuellement El Malah, à 60 km d'Oran, dans lequel Younes devient Jonas et s'intègre parfaitement. Younes mène une vie meilleure et découvre la communauté « pieds-noirs ». Il noue une amitié avec des Algériens mais aussi avec des Européens, Jean-Christophe, Fabrice et Simon, qui rêvent tous de profiter de leur jeunesse. Mais la guerre d'indépendance commence, chacun devra choisir son camp tout en continuant à vivre. Il tombe amoureux d'Émilie sans pouvoir le déclarer, parce que tenu par un serment fait à sa mère, madame Cazenave, avec laquelle il a eu une aventure. 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 moche du groupe d'amis et est déjà mère d'un enfant, c'est d'ailleurs ce qui le conduira à l'hystérie.

2-1-2- La thématique du roman

Avec en toile de fond l'histoire de l'Algérie coloniale de 1930 à 1962, ce roman nous parle d'un pays perdu entre deux communautés. De l'amour et l'amitié qui les unit et de la haine qui les désunit. Il nous décrit ses paysages, ses souks animés, ses couleurs, ses odeurs et sa chaleur humaine. C'est un roman vivant et très imagé, une histoire d'amour impossible et une histoire d'amitié où les valeurs de loyauté, de franchise, de parole donnée, ont toute leur place. Un roman qui montre la dissonance humaine, ses rancunes et ses rancœurs, et le poids du passé qu'on ne peut renier. Le personnage de Jonas peut paraître énigmatique car il semble vivre sa vie en spectateur. Au cours de notre lecture, nous avons eu envie parfois de le secouer pour le voir réagir. On le sent refuser de s'engager, de se défendre. Nous avons même eu une sensation de gâchis une fois arrivée à la dernière page, et l'impression qu'il a vraiment raté sa vie. En revanche, c'est aussi un livre rempli de sagesse où beaucoup de choses sont dites entre les lignes. La passivité de Jonas serait voulue par l'auteur et ne serait que le reflet de la passivité du peuple colonisé. C'est peut-être ce qui doit ressortir avant tout de cette lecture. Younes, en acceptant sa nouvelle vie, quoiqu'il n'avait pas le choix, avait accepté de se perdre entre deux identités, celle de Younes et celle de Jonas. Certes son oncle pensait faire une bonne action en l'adoptant pour l'envoyer à l'école et lui donner une autre éducation, mais il l'a arraché à sa culture, à sa famille, à l'amour de sa mère...il a détruit leur famille, a fait plonger le père dans le désespoir puisqu'il s'est senti à jamais inutile, et sa mère dans le chagrin en lui enlevant sa raison de vivre. Younes a été hanté par l'absence des siens au point de ne jamais vouloir trahir les valeurs qui lui avait été données. Ses yeux bleus et son physique d'ange l'aident à se faire accepter par cette communauté aisé de province. Rebaptisé, Jonas grandit avec une nouvelle identité parmi de jeunes colons qui deviennent ses amis, c'est la tolérance entre les deux. Il découvre avec eux les joies de l'existence et partage leur rêves d'adolescents privilégiés que ni la seconde Guerre Mondiale ni les convulsions d'un nationalisme arabe en pleine expansion ne perturbent. Jusqu'au jour où revient au village Emilie, une jeune fille qui va devenir la préférée des jeunes gens. Naîtra ainsi une grande histoire d'amour qui mettra à rude épreuve la complicité fraternelle des quatre garçons écartelés entre la loyauté, l'égoïsme et la rancune que la guerre d'indépendance va aggraver. La révolte algérienne sera pour Younes-Jonas, sanglante et fratricide il refusera de laisser détruire l'amitié exceptionnelle qui l'unit à ces jeunes pieds-noirs. Jonas ne pourra tourner le dos à cet oncle et à cette tante qui lui ont offert une vie. Cependant, il n'acceptera jamais de renoncer à ses valeurs les plus sectaires.

La fin nous laisse un espoir de réconciliation et d'oubli. Yasmina Khadra montre dans son roman qui fourmille de thèmes, toutes les contradictions d'un enfant ballotté entre deux cultures et deux univers qui

feront de lui un homme tiraillé tout au long de sa vie. C'est en partie cela qui explique son manque de détermination et une certaine passivité. L'histoire reflète la triste réalité du peuple algérien. Grâce à Younes, nous avons compris qu'il existerait deux identités voire plus, dans un monde fait de misère, de pauvreté, de haine, de sacrifices, mais également d'amitié et d'amour. Deux mondes sont mis à nu par Khadra, un premier d'arabité qui lutte pour se faire accepter par l'autre, quitte à refouler cette identité qu'il vénère et un second, francophone, qui se caractérise par le luxe, la vie décente, l'adaptation et la culture française dans une société française.

2-1-3- L'analyse sémiotique du récit

Nous tenterons dans l'analyse sémiotique de *Ce que le jour doit à la nuit*, de lever l'ambiguïté sur les différents langages utilisés et d'en classer les valeurs de sens. L'analyse sémiotique du texte littéraire se base sur la recherche du sens dans la « différence » qui existe entre tous les éléments du texte: les espaces, le temps, les personnages, les valeurs, les événements. Deux niveaux de relations nous intéressent dans cette recherche: l'apparent et le profond. Le premier niveau(apparent) étudie la succession et l'enchaînement des états et des transformations dans le texte. Le deuxième effectue(profond) un classement des valeurs de sens selon les relations qu'elles entretiennent. Les deux niveaux s'articulent ensuite pour former un système d'opérations organisant le passage d'un sens à un autre.

Ce qui est apparent dans le roman, c'est l'espace social des foules. Younes, un personnage mobile qui fréquente des lieux différents, y est particulièrement attentif. Il circonscrit les cadre spatio-temporel du récit, commençant par son bled et la misère qui y règne:

« *En ces années 1930, la misère du bled et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité, contraignant les rescapés à l'exode, sinon à la clochardisation.* »³

Le deuxième espace apparent est la ville d'Oran. Pour la première fois, Younes est fasciné par sa beauté, son charme, et le bien-être qui y règne, par les belles demeures et les avenues fleuries,

« *La ville ! (...) De très belles demeures s'élevaient de tous les côtés(...) Il émanait, de ces endroits privilégiés, une quiétude et un bien-être que je ne*

³KHADRA Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Pocket, Paris, 2008, p.10.

croyais pas possibles – aux antipodes du relent viciant mon bled (...) où les enclos à bestiaux étaient moins affligeants que nos taudis.»⁴

Mais à Oran, émerge un autre espace que Younes qualifie de « trépas », celui de Jenane Jato, deuxième station dans son itinéraire. Il est choqué par le gouffre qui sépare les deux espaces et les belles avenues cèdent la place au désordre :

« Il n’y a rien de plus grossier que les volte-face de la ville. Il suffit de faire le tour d’un pâté de maisons pour passer du jour à la nuit, de vie à trépas (...) Le « faubourg » où nous atterrîmes rompit d’un coup les charmes qui m’avaient émerveillé quelques heures plus tôt. Nous étions toujours à Oran, sauf que nous étions dans l’envers du décor. Les belles demeures et les avenues fleuries cédèrent la place à un chaos infini hérissé de bicoques sordides, de tripots nauséabonds. »

Sur le plan abstrait, le niveau profond, la topographie est placée sous le signe de l’antonymie entre bled, village, hameau, d’un côté, ville et village colonial, de l’autre. Cette opposition se double d’une différenciation politique, sociale et économique, entre espace des colonisés et celui des colonisateurs. Les comparaisons contradictoires: jour/nuit, vie/trépas, désignant la ville d’Oran et le maquis de Jenane Jato, illustrent le contraste qui organise la disposition de la spatialité. Les discours qui correspondent respectivement à la description de ces lieux désignent encore une fois le contraste qui existe entre le centre et la périphérie, le confort et l’inconfort, l’aisance et la misère, la richesse et l’indigence, le bonheur et le malheur. La description des lieux est entraînée dans la série temporelle des événements narrés, puisqu’elle explique l’affrontement inéluctable de l’espace des colonisés et celui des colonisateurs. Dans la différenciation des personnages du roman, il y a également une relation dominants/dominés, autrement dit entre Français et Algériens, celle de colonisateurs qui exploitent inhumainement les colonisés. Le rapport de dominant est représenté surtout par Jiménez Sosa, un arrogant et impitoyable personnage dans l’histoire :

« Il faisait la pluie et le beau temps sur son fief où il parquait comme des bêtes les innombrables familles musulmanes qui trimaient pour lui. Le casque colonial vissé au crâne, la cravache contre ses bottes d’équitation , Jaime Jiménez Sosa [...]était le premier debout et le dernier à se mettre au lit, faisant

⁴ KHADRA Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Pocket, Paris, 2008, p.278.

travailler ses forçats jusqu'à tomber dans les pommes, et malheur aux simulateurs.»⁵

Le couple antithétique apparaît également dans les comportements des Français, celui de « civilisation»/«barbarie». Autrement dit, ces colons et ces colonisateurs qui prétendent le progrès ne sont finalement que des sauvages vu leur comportement vis-à-vis des Algériens. Deux autres figures emblématiques de cette relation de domination, sont André Sosa, et son factotum Jelloul. Celui-ci fouetté et chassé par son maître, se rendant chez Younes, pour lui demander de l'argent, il lui dit :

« André ne peut pas se passer de moi (...) Il ne trouvera pas meilleur chien que moi sur le marché.»⁶

Le portrait de Lalla Fatma, esquissé par l'oncle, renseigne sur le passé glorieux des ancêtres, tout en renvoyant à celui du pays :

« C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatma, et avait des terres aussi vastes qu'un pays (...) les notables de la région venaient laper dans le creux de sa main. Même les officiers français la courtoisaient (...) Cette dame, cette figure de légende, eh bien, c'est ton arrière-grand-mère.»⁷

Le pays paraît incarné par le portrait effacé de la sœur devenue sourde-muette après le drame de la dépossession. Mais le père incarne l'orgueil et la fierté :

« Mon père n'avait d'yeux que pour ses terres. Ce n'était qu'à cet endroit, au milieu de son univers blond, qu'il était dans son élément. Rien ni personne, pas mêmes ses êtres les plus chers, n'étaient en mesure de l'en distraire.»⁸

Quant à la mère, le héros en dresse un portrait qui insiste sur son charme, sa distinction, et reflète sa dignité :

« Elle était belle, ma mère (...) Elle avait de l'allure, de la grâce.»⁹

⁵ KHADRA Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Pocket, Paris, 2008, p. 440.

⁶ Ibid. P.186

⁷ Ibid. p.

⁸ Ibid. pp.12-13

⁹ Ibid. p.87

Les espaces où passe le héros ont une relation aussi avec lui et reflètent progressivement son identité. Cette identité change avec le changement d'espace et avec l'intrusion d'un espace étranger différent. Son statut déclassé crée une perturbation dans son identité qui est balisée par la ruine des terres de son père, espace d'origine, puis, par son installation chez son oncle, son déplacement vers un espace d'accueil. Les espaces sont grandement différents et la stupéfaction s'empare de Younes lorsqu'il entre dans la maison de son oncle :

*« Je pensai à mon père, à notre gourbi sur nos terres perdues, à notre trou à rats de Jenane Jato ; l'écart me parut si grand que j'en eus le vertige (...) je découvrais, ébahi, les choses des temps modernes. »*¹⁰

Le glissement du Moi vers l'Autre passe par le biais du nom « Younes/Jonas » et du code vestimentaire « déshabillage/rhabillage » lequel redouble le processus culturel de « déculturation/ acculturation » :

*« Une fois rhabillé, elle me présenta devant une grande glace ; j'étais devenu quelqu'un d'autre. »*¹¹

Écartelé entre deux espaces, il se montre incapable de déterminer celui auquel il appartient. Il dit à Fabrice qui lui reprochait de ne pas avoir réagi contre André et de ne pas lui avoir montré sa place:

*« Il y est déjà Fabrice. C'est moi qui ignore où est la mienne. »*¹²

Cette quête cognitive de l'identité est indissociable du parcours affectif du héros, axé sur deux configurations passionnelles : l'amour et l'amitié. La fuite, la solitude et l'isolement auxquels est contraint Younes, déclenchent un retour sur soi, sur son identité, catalysé par son errance dans un espace identitaire: Médine J'dida, dont la « topographie discriminante » distingue l'espace autochtone de la culture dominante:

¹⁰ Ibid. p.75

¹¹ Ibid. p.74

¹² Ibid. p.146

« Un monde était en train de se reconstruire dans son authenticité séculaire (...) Médine J'dida (...) musulmane et arabo-berbère jusqu'au bout des ongles (...) Comment avais-je pu me passer de cette partie de moi-même ? J'aurais dû venir régulièrement par ici (...) forger mes certitudes (...) Je me rendis compte que je m'étais menti sur toute la ligne. Qui avais-je été à Rio ? Jonas ou Younes ? (...) Pourquoi avais-je constamment l'impression de me tailler une place parmi mes amis (...) Avais-je été (...) apprivoisé ? Qu'est-ce qui m'empêchait d'être pleinement moi, d'incarner le monde dans lequel j'évoluais, de m'identifier à lui tandis que je tournais le dos aux miens ? (...) J'étais une ombre indécise (...) À qui la faute si Émilie m'avait échappé des mains ? (...) Tout compte fait, je crois que mon tort était de n'avoir pas eu le courage de mes convictions. »¹³

Cette identité rétablie et confirmée au même temps que l'indépendance de l'Algérie, ne se dissocie pas de la sympathie pour les colonisateurs rapatriés vers la France :

« C'était un beau jour (le 4 juillet 1962), avec un soleil grand comme la douleur des partants, immense comme la joie des rentrants. »¹⁴

« Le jour et la nuit » sont deux termes opposés, contradictoires au niveau de l'alternance entre le bien et le mal, entre la lumière et l'obscurité, la vie et la mort. Dans *Ce que le jour doit à la nuit* ces termes « la nuit » et « le jour » ont une présence constante. L'auteur est hanté par ce jeu de mots et de symboles et les utilise tout le long du roman. Il utilisera des substituts et des reprises métaphoriques pour les remplacer, mais ils seront toujours là:

« Ses lumières montaient jusqu'au firmament où pas une étoile ne veillait au grain »¹⁵

« La lumière des jours illuminait le visage des gens. »¹⁶

« Ses yeux chargés de nuit. »¹⁷

¹³ Ibid. p.283-284

¹⁴ Ibid. p366

¹⁵ Ibid, P, 16

¹⁶ Ibid, P, 16

¹⁷ Ibid, P, 16

2-2- Le film

Le film "Ce que le jour doit à la nuit" est réalisé par Alexandre Arcady. Il est sorti le 12 septembre 2012. " C'es un drame, une romance adapté du roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra. Issa, le père de Younes possède des terres de blé dans les environs d'Oran. Cette année la récolte fait chaud au cœur, elle est abondante, mais un malheur viendra dévorer cette joie. Les cultures sont incendiées par les hommes de main du cheikh du village, à qui Issa doit de l'argent. Pour honorer ces dettes, Issa les lui abandonne. Ruinés et plus pauvres que jamais, la famille migre vers Oran. Issa multipliera les métiers pour de maigres salaires. Fatigué moralement et physiquement, il décide de confier son fils Younes à Mohamed, son frère aîné, pharmacien, avec qui il n'a plus de lien parce que ce dernier est marié à une professeure de piano pied-noir, Madeleine. Rebaptisé Jonas, il est accueilli avec joie par son oncle et sa femme. Ils deviendront sa seule famille car sa famille s'en ira à jamais : sa mère et sa sœur mourront lors d'une attaque à Mers El-Kébir et son père disparaîtra après avoir sombré dans l'alcoolisme. Quoique pacifiste, Mohamed, son oncle, endure les harcèlements de la police française pour ses opinions politiques. Il décide de quitter Oran avec sa famille et de s'installer à Rio Salado, petite ville de l'Oranie, fief de la population pied-noir (la quasi-totalité d'origine espagnole). Il s'y intègre et y découvre trois amis : Jean-Christophe, Fabrice, et Simon. Après des années, Jonas retrouve Émilie, son amour d'autrefois. Cependant, il ignorait que la relation qu'il venait d'avoir était avec Madame Cazenave, la mère de sa bien-aimée. Cette dernière le menace de tout divulguer à sa fille s'il s'en approchait. Jonas, le cœur brisé, restera loin d'Emilie qui, ne comprenant pas le comportement de Jonas, finit par épouser son ami et aura un enfant. Après l'indépendance, lors du rapatriement des pieds-noirs vers la France, Jonas demande à Emilie, qui est devenue veuve car son mari sera tué pendant la guerre d'Algérie, de rester avec lui. Elle refuse, ses amis d'ailleurs aussi choisiront de rentrer en France. Après des années de séparation, Jonas décide de rejoindre ses amis et Emilie, mais celle-ci était déjà morte. Elle lui avait laissé une lettre d'adieu qu'il a lue en allant voir sa tombe. Le film se termine par une citation tirée du roman de Yasmina Khadra :

*« Celui qui passe à côté de la plus belle histoire de sa vie n'aura que
l'âge de ses regrets et tous les soupirs du monde ne sauraient bercer son
âme. »¹⁸*

¹⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, 448

2-2-1- La sémiotique du film

Le cinéma n'a pas besoin pour fonctionner de code grammatical. Un seul plan comporte en lui seul une multitude de signes qui s'entrelacent et se reconfigurent ensemble et livrent au récepteur une quantité indéfinie d'information. André Bazin affirme que le montage lui seul, est une technique efficace pour donner du sens en juxtaposant. En d'autres termes, il dit :

« Le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage, il l'intègre à sa plastique .»¹⁹

Le chef- d'œuvre cinématographique "Ce que le jour doit à la nuit" s'inscrit dans le même ordre d'idées que l'histoire dans le roman. Cependant, d'emblée, nous devons rappeler que le réalisateur est Français et que Yasmina Khadra est Algérien. Un critère qui ne manque pas d'importance et qu'il faut prendre en considération dans la mesure où chacun d'eux utilise le langage qu'il faut pour toucher le lecteur ou le spectateur. L'auteur du roman bien impliqué, utilise le langage adéquat à chaque événement inscrit pendant la guerre d'Algérie. Nous avons lu au fil des pages et avons sus-cité qu'il a donné un espace important dans son roman aux événements qui ont précédé l'indépendance du pays, et à ceux qui l'ont suivie.

¹⁹ André BAZIN, « L'Évolution du Langage Cinématographique », *Qu'est-ce que le Cinéma*, p.74

Yasmina Khadra a veillé à utiliser des termes opposés pour démontrer et distinguer entre les comportements français et algériens. Il a insisté à chaque fois sur l'aspect haineux de quelques pieds-noirs, tels que De Sosa et Jean Christophe, mais également d'Algériens comme nous l'avons vu avec Djelloul qui porte l'Algérie dans son cœur. Au fil des pages, nous avons déduit que le réalisateur Alexandre Arcady, à travers son adaptation du film « Ce que le jour doit à la nuit », a pu donner une autre raison de lire ce roman qui, au fait a réuni beaucoup d'un passé qui faisait parfois sombrer le lecteur dans la pénombre. En effet, nous avons eu l'impression en regardant ce film que le réalisateur a voulu y remédier en chargeant le film de romance sachant qu'il s'adresse aux générations d'aujourd'hui, l'algérienne et la française. Dans le film, il a donné un rôle à chacun des acteurs et un scénario avec un langage bien étudié. Certes quelques unes des séquences du roman, et qui sont bien limitées d'ailleurs, ont été imagées intégralement, mais le langage utilisé a été bien tamisé. Le jour dont parle Yasmina Khadra serait le vécu, le réel et la nuit, le mensonge et l'irréel et vis-versa. L'auteur aurait réuni deux motifs pour dresser un tableau décoratif, une gamme d'images, à une métaphore de la condition humaine aussi bien sur le plan affectif, intellectuel, qu'historique chez un lecteur. Ainsi, ces deux motifs sous leurs différentes formes sont largement présents dans le roman. En revanche, nous ne retrouverons pas les mots blessants de Jaime de Sosa, nous ne retrouverons pas cette opposition et ces termes antithétiques que l'auteur a rabâchés le long du roman. Il n'y aura que de l'amour dans le film à part bien sûr quelques scènes qu'il ne pouvait extraire.

2-2-2- De la narration à l'adaptation

Dans le roman, l'auteur donne un rôle à ses personnages et parfois une voix. Il les manipule comme il veut, leur crée une histoire qu'ils vont vivre avec une fin soit heureuse soit mélancolique. La plupart du temps, il leur fait vivre un vécu authentique. C'est dire qu'il fera seul tout le travail. Le réalisateur d'un film peut également créer une histoire, mais la plupart du temps, il puise de textes littéraires qui ont eu des succès au sein des populations. Le travail qu'il accomplira sera avec l'aide d'autres. Il s'appliquera lui, surtout, à supprimer des extraits qui ne seraient pas à son goût, ou qui ne feraient pas partie de son idéologie ou encore qui risqueraient de titiller les sentiments d'un quelconque politicien. Voyons ce qu'a fait Arcady dans le film "Ce que le jour doit à la nuit", adapté du roman du même intitulé de Yasmina Khadra. Après avoir lu le roman et regardé le film, nous avons remarqué que la plupart des personnages cités dans le texte sont présentés dans le film. Cependant, certains ont été réduits au silence, d'autres complètement effacés. En revanche, d'autres ont été rajoutés. Arcady a pris la liberté d'ignorer et non de modifier quelques scènes. L'adaptation cinématographique est un travail de lecture, puis de réécriture, en fonction des possibilités expressives du cinéma. Donc pour réaliser un film à partir d'un roman, il faut traduire le roman en scénario, c'est la première étape de l'adaptation cinématographique. C'est « *Une transposition d'une œuvre littéraire dans un autre mode d'expression : l'œuvre ainsi réalisée* ». ²⁰ De nombreux critiques abordent la question de la typologie des adaptations. André Bazin lui, 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. On pourrait identifier le degré de fidélité du film par rapport au roman adapté en distinguant trois types; une adaptation dite passive ou (fidele), d'autre amplificatrice et une adaptation libre. Nous avons compris à travers cette étude, que le réalisateur Alexandre Arcady a pris la liberté de supprimer quelques scènes et n'en a gardé que quelques unes telles que celles de Messali Lhadj, de Lalla Fatma N'Soumer, sans doute pour mettre en évidence une idéologie, mais l'on pourrait penser qu'il l'aurait fait pour gagner une certaine crédibilité, surtout qu'il s'est vu ignorer beaucoup d'autres comme des scènes qui mettent en évidence la guerre d'Algérie. Il a également, gardé quasiment tous les personnages, mais a pris le soin d'en ignorer quelques uns, que nous avons classé comme comparses dans le roman, telles que Badra, Yezza et Hadda. En revanche, il a gardé tous les espaces ne pouvant peut-être pas faire autrement et voyant qu'il n'étaient pas nombreux. Arcady a préféré condenser les événements et a mis l'accent sur l'histoire d'amour de Younes et Emilie. Il veillera également à mettre en exergue les liens tissés entre Algériens et Juifs pendant cette période.

²⁰ Le petit Larousse, dictionnaire de français, paris, 2009, p14

L'adaptation du film «Ce que le jour doit à la nuit », est une transposition de type libre. Dans ce type d'adaptation, les réalisateurs proposent de manipuler l'œuvre comme ils l'entendent. Ils demandent bien sûr au propriétaire de l'œuvre de leur permettre des suppressions ou des ajouts, des changements au niveau du cadre spatio-temporel ou des personnages.

Le résultat de l'adaptation n'est pas une copie intégrale de l'œuvre de Yasmina Khadra. Arcady a emprunté l'intrigue, quasiment tous les personnages, en en excluant quelques uns ou en les réduisant au silence. Il a préféré garder les espaces puisqu'ils sont indissociables de l'intrigue. On pourrait comprendre que le réalisateur, pour un quelconque motif, aurait été contraint ou obligé de le faire. Dès fois, faute de temps, les réalisateurs se retrouvent obligés de supprimer quelques scènes. Il n'en demeure pas qu'une œuvre complexe comme *Ce que le jour doit à la nuit*, s'avère effectivement impossible à adapter, car elle repose sur la suggestion linguistique tandis que le film repose sur des images animées. De ce fait, et selon l'approche de déconstruction-reconstruction de Derrida, nous avons déduit que le réalisateur aurait procédé à une déconstruction du langage pour le reconstruire d'une manière à ce qu'il soit à la portée de tous les spectateurs. L'on comprend également que le réalisateur aurait évité de toucher aux scènes qui vont avec ses idéologies. 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 livre »²¹

Conclusion générale

L'étude que nous avons menée sur *Ce que le jour doit à la nuit* de l'écrivain algérien Yasmina Khadra et le film du même intitulé réalisé par Alexandre Arcady, nous a dévoilé que l'image cinématographique, à travers la déconstruction des propos d'un texte littéraire, pourrait en reconstruire un autre quasiment différent. Dans le film sus-cité, le réalisateur a, certes, gardé presque les mêmes personnages, les mêmes espaces, mais il a ignoré beaucoup d'événements. En regardant le film, nous avons vu un narrateur déceptif, un antihéros, en quête de son identité, mais aussi, une famille, des amis, des voisins, des militants, des haineux, des racistes. Nous avons également vu de l'amour, de l'amitié, de la misère, du sacrifice, de l'endurance, la vie et la mort.

²¹ Arcady, A. [En ligne] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-143611/secrets-tournage/>

Nous avons identifié tout le long de notre lecture également, des couples antithétiques et des sens implicites. En effet, Yasmina Khadra, à travers tous ces éléments, son roman et son narrateur, a voulu donner une image sur l'Algérie des années 1930.

Dans le film « Ce que le jour doit à la nuit », Alexandre Arcady a malheureusement rapporté une partie très restreinte de l'œuvre. Il ne s'agit pas de l'Algérie mais d'un simple personnage vivant une histoire d'amour et plusieurs points séparent la narration cinématographique de la narration narrative, dont la structure linguistique du roman, qui diffère de la structure audiovisuelle du film. Cependant, en regardant le film, nous nous ne sommes pas sentie trop dépaylée. Les mêmes propos avec leur mêmes significations étaient là quoique dit d'une autre manière par les acteurs, et le même ton se faisait entendre autour d'un personnage narrateur. De ce fait, nous concluons qu'en aucun cas le film ne peut traduire fidèlement toute la narration et traiter tous ses sujets. Nous l'avançons car nous avons vu que le réalisateur s'est concentré sur un seul sujet, qui est l'amour entre Emilie et Younes, et n'a pas abordé les sujets importants du roman tels que le problème de l'identité, de la guerre et de l'indépendance. Toutefois, nous insistons sur le fait qu'il existe une relation complémentaire entre, à la fois, le texte littéraire et l'image cinématographique. En somme, Arcady s'est permis beaucoup de liberté en adaptant le roman de Yasmina Khadra et pour effectuer des raccourcis, il 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. C'est souvent en fait ce qu'on reproche à l'adaptation, ne pas transposer fidèlement l'essentiel du texte. Non pas de le traduire, ce qui est presque impossible, mais de le réinventer dans un autre langage. On pourrait conclure également que littérature et cinéma sont complémentaires, mais l'on se demande si le cinéma pourrait dans l'avenir avoir une influence aussi criarde sur la littérature que celle qu'elle a eue sur lui jusqu'à maintenant. En fait, notre analyse s'est voulue sommaire devant un champ d'analyse vaste et complexe qui laisse la porte ouverte à une investigation plus élaborée.

Références Bibliographiques

CORPUS

Mohammed Moulessehoul, dit Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, édition Pocket, Paris, 2009. **QUELQUES**

ŒUVRES DE YASMINA KHADRA

- Yasmina Khadra, *Le baiser de la morsure*, Pocket, Paris, 2021-07-03
- Yasmina Khadra, *L'outrage fait à Sarah Ikker*, Julliard, Paris, 2019
- Yasmina Khadra, *Khalil*, Julliard, Paris, 2018
- Yasmina Khadra, *Les Hirondelles de Kaboul*, Pocket, Paris, 2010
- Yasmina Khadra, *L'Attentat*, Pocket, Paris, 2012
- Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 1999

FILM D'ALEXANDRE ARCADY

“*Ce que le jour doit à la nuit*”, réalisé par Alexandre Arcady tiré du roman du même nom de Yasmina Khadra. Il est sorti le 12 septembre 2012.

OUVRAGES THÉORIQUES

Achour, Christiane et Rezzoug, Simone. *Convergences critiques*, Alger, O.P.U, 1990.

Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Paris, Ed. F. Nathan, 1978.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de nouveaux *Essais Critiques*, Le Seuil, Points, 1972.

Thèse de Doctorat d'Etat, Université Mentouri de Constantine, 2003.

Beroud Sophie et Regin Tania. *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Ed. L'Atelier, 2002.

Philippe Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », *Littérature*, vol. 6, n° 6, 1972, p. 86-110 CLÉDER, J. (2004)

CARCAUD-MACAIRE, M. et CLERC, J.-M. (2004) *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris.

ARTICLES ET REVUES

Yves JEANNERET, *Sémiotique de l'écriture*, entretien 2002-2015

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film : Une Introduction*, Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 2000
Nouvelle Revue Pédagogique, n° 6, février 2002 (« L'analyse filmique »)

Site :

<http://www.signosemio.com/structure-relations-semiotiques-homologation.asp>