

Sayad El Bachir Hanane

Université d'Oran

De l'espace romanesque à l'espace filmique

L'espace est porteur de significations, il joue un rôle essentiel dans la construction des films, la dynamique du récit et peut constituer tout comme les personnages l'une des forces agissantes, ainsi, nous nous intéressons à l'espace en tant qu'actant et en tant qu'élément de construction narrative.

Si dans le roman l'espace est « dit », raconté ou décrit, au cinéma, il est montré, représenté à l'écran.

Où se déroulent les événements ?

Comment l'espace diégétique est-il représenté ?, telles sont les questions habituelles que l'on se pose.

L'espace n'est pas un élément neutre, bien au contraire, il intervient dans la progression narrative.

Dans « Vivre au Paradis » et « Le Gone du Chaâba », le bidonville occupe la fonction d'opposant vu qu'il constitue un obstacle pour ses habitants, il s'affirme comme un véritable protagoniste du récit et participe pleinement à sa dynamique.

Ces films sont des témoignages accablants d'une vie en bidonville où des familles sont parquées comme des bêtes, dans des baraques constituées de planches et de tôles, bref, une vie bouillonnante et boueuse. La caméra explore les moindres recoins de cet espace inhumain. Le roman et le film ne se limitent pas à une étude sociale. Ils tentent tant bien que mal de dévoiler une réalité, de décrire les conditions de vie d'un microcosme social, sans tomber dans le côté misérabiliste dépeint par un grand nombre de productions romanesques et filmiques sur l'immigration.

Dans « Le Gone du Chaâba », la baraque, qui évoque à elle seule tout un univers référentiel, est bourrée de signes métonymiques d'une unité géographique bien définie: le chaâba. Ces signes ne renvoient pas seulement à la contiguïté qui définit généralement la métonymie et qui ne concernent que le plan de la signification, mais ils désignent aussi un univers répugnant. Nous découvrons le chaâba à travers les panoramiques qu'en donne le réalisateur, c'est un tableau dégoûtant qui se déploie à notre vue. La description de cet espace a une fonction référentielle, elle produit l'effet

de réel. L'auteur, le plus objectivement possible, informe le lecteur de l'organisation d'un bidonville des années 60 dans la banlieue lyonnaise. Il décrit l'univers dans lequel il vit pour montrer tout ce qui l'entoure. Le narrateur nous présente la géographie du lieu :

« Vu du haut du remblai qui le surplombe ou bien lorsqu'on franchit la grande porte en bois de l'entrée principale, on se croirait dans une menuiserie. Des baraquements ont poussé côté jardin en face de la maison. La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. »¹⁷⁸

Comme le dit Yves Reuter :

« Les lieux peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes...) »¹⁷⁹

Or, ici il n'existe pas de « guide » du chaâba.

La description a pour but de « donner à voir », de permettre au lecteur ou au narrateur de visiter ce lieu où il n'a vraisemblablement pas accès.

Cependant, le narrateur ne peut rester objectif pour un sujet qui lui tient tant à cœur, la description prend alors une teinte subjective évidente. Le narrateur présente le chaâba comme « une masse informe à la géométrie désordonnée, qu'un vent brutal gifle. »¹⁸⁰

De nombreux passages du texte décrivent ainsi la marginalité de l'espace du chaâba, la précarité de son habitat et l'indigence dont souffrent ses habitants. Le chaâba est souvent présenté négativement, à savoir, dans son manque d'hygiène, son analphabétisme, la débauche, la violence qui y règne. Ces passages descriptifs font vivre les êtres et les choses et donnent l'illusion de la réalité.

¹⁷⁸ A. Begag, *Le Gone du Chaâba*, Seuil, Paris, 1986, p11.

¹⁷⁹ Y. Reuter, *l'analyse du récit*, Nathan, 2000, p36

¹⁸⁰ *Le Gone du Chaâba*, ibid, p11.

Dans « Vivre au Paradis », deux espaces tout à fait opposés sont mis en scène dès le début du film : l'oasis où vivent Nora et ses enfants et le bidonville de Nanterre. Le premier est un univers coloré : dans une végétation verdoyante au milieu des dunes de sable, à l'ombre d'une maison de terre ocre, la famille s'abrite d'un soleil terriblement chaud et lumineux ; ce monde presque exotique est dominé par le silence du désert que seule la mélodie d'une flûte peut troubler, le second, par contre, apparaît comme un espace infra-urbain, des baraques faites de bois et de tôle, espace sinistre et froid, envahi de boues, de sons bruyants « le train », de marteaux-piqueurs et de cris divers. Tout est dit dès la première image. Une allumette qu'on craque dans la pénombre, la caméra qui scrute des visages dans l'obscurité, des hommes dans une baraque exiguë, parlant arabe à demi-mot, buvant du café et fumant des cigarettes, Sans musique ni trompette, nous pénétrons dans un lourd mutisme, un enfer.

La notion d'espace dans les œuvres sur lesquelles nous travaillons prend une signification toute particulière, constituant le centre du conflit qui oppose les beurs à leurs parents.

Dans « Le Gone du Chaâba », le narrateur, dès les premières phrases, invite le lecteur à se familiariser avec un décor qui revêt une configuration exprimée avec précision.

Depuis « le seul point d'eau du bidonville » au « petit chemin fréquenté par les vendeurs de charmes », en passant par les baraquements, « gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens, sans oublier « la maison de béton d'origine », celle dans laquelle le narrateur habite et qui « ne parvient pas à émerger de cette géométrie désordonnée » où « les buissons qui servent de WC pour les hommes et les grands garçons », tout est désordre et désolation et rien n'y invite à la joie ou au rêve.

Ce rêve, il est justement vécu lorsque la famille Begag change de lieu de résidence et tout un passage résume cela dans le texte :

« Du couloir de l'entrée, nous contemplons le rêve pour lequel nous avons tant voulu fuir le chaâba ».¹⁸¹

« Le Thé au Harem » représente l'espace ainsi :

« Un appartement exigu d'une HLM. Duquel une fumée dense et dansante comme une ombre chinoise monte au plafond. »¹⁸²

¹⁸¹ Azouz Begag, *Le gone du Chaâba*, Seuil, Paris, 1990, p. 165.

¹⁸² Mehdi Charef, *Le thé au harem-d'Archi-Ahmed*, Mercure de France, 1983, p37.

« Un campement de gitans, au bord de « terrains vagues et des tas d'ordure. »¹⁸³
« Des baraquements de travailleurs émigrés en préfabriqué, planté sur un terrain vague, rocailleux et poussiéreux. »¹⁸⁴

Ce décor représente l'espace de la marge dans lequel évoluent les personnages du « Thé au harem ».

Le cadre, le décor, les lieux suggèrent une lecture qui se manifeste de manière claire et explicite.

La question du professeur adressée à « Azouz » de savoir s'il habitait dans les chalets :

« Intrigué par l'intuition du professeur, effrayé par l'idée qu'il connaît le chaâba, la saleté dans laquelle je vivais lorsque j'étais petit, je réponds que j'habitais effectivement dans les chalets. Ça fait plus propre. »¹⁸⁵

Bien que vivant dans un espace autre, le beur évolue dans un espace qui lui rappelle celui de ses origines. Ceci est particulièrement mis en évidence dans « Le gone du Chaâba » où rien dans ce bidonville ne rappelle l'espace d'accueil.

Espace identique de celui où a évolué le personnage « Madjid » :

« C'est Madjid qui va chercher l'eau au robinet du bidonville, il n'y en a qu'un pour tout le village... »¹⁸⁶

Tout dans ces espaces donne l'impression qu'ils organisent leur vie d'une façon parfaitement identique à celle de leur passé dans leur village en Algérie.

Cette manière de vivre, imposée par l'exil, donne à voir une communauté fermée sur elle-même.

Rien donc dans cet univers ne facilite la tâche à un jeune beur, quand bien même voudrait-il s'imprégner de la culture d'origine, il ne le pourrait pas. C'est donc tout naturellement que ces enfants rejettent l'espace du bidonville, espace dans lequel ils ne se reconnaissent pas.

Le Beur ayant rejeté l'espace des parents va tenter de s'intégrer dans l'espace de l'autre, qu'il pense être le sien par naissance.

Cependant, il ne suffit pas de naître dans un lieu pour prétendre s'y intégrer facilement ; même si l'on en maîtrise la langue ou qu'on affiche la volonté d'en accepter les modèles culturels.

¹⁸³ Ibid, p67

¹⁸⁴ Ibid, p 72

¹⁸⁵ A. Begag, ibid, p209

¹⁸⁶ M. Charef, ibid, p116

Autre chose marque le beur aux yeux de l'autre qui cultive des clichés à partir de certains aspects de sa culture, le beur semble symboliser la négativité, l'agressivité et la violence. Aussi, l'autre le reconnaît à son faciès, il s'éloigne de lui comme par réflexe, c'est ce qui est arrivé, par exemple à « Madjid » dans un métro parisien, séquence qui a été très bien rendue cinématographiquement :

« Quand ils voient l'arabe s'avancer vers lui, quelques voyageurs, par peur reculent. »¹⁸⁷

« Madjid » qui n'a pourtant pas décliné son identité est reconnu par les autres comme étant un arabe ; cette identification engendre un sentiment de peur et d'appréhension.

Ainsi, rejetant un espace parce qu'il ne lui présente pas de modèles culturels adéquats, rejeté d'un autre, parce qu'accusé, paradoxalement de véhiculer les valeurs de son pays d'origine, le beur se voit contraint de se réfugier dans un espace de solitude, fait de violence et de déchirement.

Certains, comme « Azouz », dans « Le Gone du Chaâba » tentent dans cette atmosphère d'hostilité de dépasser leur condition de personnages de la marge dans un espace de la marge.

Selon Eric Rohmer, « le terme d'espace au cinéma, peut désigner trois notions différentes, trois niveaux distincts :

- 1) L'espace pictural : l'image cinématographique, projetée sur le rectangle de l'écran- si fugitive ou mobile qu'elle soit, est perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle ou telle partie du monde extérieur.
- 2) L'espace architectural : Ces parties du monde, elles-mêmes, naturelles ou fabriquées, sont pourvues d'une existence objective, pouvant, elle aussi, être, en tant que telle, l'objet d'un jugement esthétique. C'est avec cette réalité que le cinéaste se mesure au moment du tournage, qu'il la restitue ou qu'il la trahisse.
- 3) L'espace filmique : En fait, ce n'est pas de l'espace filmé que le spectateur a l'illusion, mais d'un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit.

Ces trois espaces correspondent à trois modes d'aperception par le spectateur de la matière filmique. Ils résultent aussi de trois démarches, généralement distinctes, de la pensée du cinéaste et de trois étapes de son travail, où il utilise, chaque fois, des techniques différentes. Celle de la photographie dans le premier cas, de la décoration,

¹⁸⁷ M. Charef, *ibid*, p 103

dans le second, de la mise en scène proprement dite et du montage, dans le troisième. Pour chacune de ces trois opérations, il fait appel à des collaborateurs spécialisés... »¹⁸⁸

Dans le roman, les mots construisent les phrases et de là l'œuvre toute entière ; de plus, le sens n'est pas immédiat car il dépend de l'enchaînement des mots et se produit selon un déroulement temporel (temps de la lecture). Le narrateur fait connaître au lecteur les êtres et les lieux étant donné qu'ils sont les forces agissantes du récit. Ce dernier s'affirme également dans son pouvoir de description.

Par ailleurs, le véritable espace de l'œuvre se constitue au fil du temps, et dans l'imaginaire seulement. Si dans le roman, l'espace est dit, raconté ou décrit, à l'écran, il est montré et représenté.

Contrairement à la littérature, art du dire et de l'imaginaire, le cinéma est conçu comme l'art du montrer et de l'illusion du réel. Les images reproduisent des objets, des lieux, des êtres analogiques au réel. L'acteur se fond avec le personnage qu'il incarne, le temps de la scène avec celui du spectateur, les formes spatiales de l'écran sont « isomorphes » avec l'espace réel, tous ces éléments contribuent à susciter une perception immédiate.

Bibliographie :

Azzouz Begag, *Le gone du Chaâba*, Seuil, Paris, 1990.

Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, U.G.E. 10 /18, 1977.

Mehdi Charef, *Le thé au harem-d'archi-ahmed*, Mercure de France, 1983.

Y. Reuter, *l'analyse du récit*, Nathan, 2000.

¹⁸⁸ Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, U.G.E. 10 /18, 1977, pp. 11-12.