



Université Abderrahmane Mira – Bejaïa

Faculté des lettres et des langues

Département de français

Master II

Option : Science des Textes Littéraires Français et d'Expression Française

Analyse du rapport entre la littérature et le cinéma dans *L'Attentat* de Yasmina Khadra

Présenté par : M. GRINE Islam

Encadré par : Dr. OURTIRANE Souhila

Année universitaire : 2015 / 2016

Dédicace

Je dédie ce modeste travail,

*Aux très chères personnes qui m'ont aidés et soutenu, qui sans eux je ne
serai pas arrivés là.*

À ma très chère mère, source de tendresse, et de patience.

À mes frères et sœurs.

À tous ceux qu'on aime et qui nous sont chers.

À tous mes collègues de la promotion 2016.

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon encadreur madame Ourtirane Souhila, pour sa patience, ses encouragements et son soutien tout au long de l'année, je la remercie aussi pour son sérieux et son abnégation envers ses étudiants, respect madame.

Mes pensées vont aussi à tous ceux qui, tout au long de la réalisation de ce travail, m'ont manifesté leur soutien et leurs encouragements.

Sommaire

Introduction	5
Chapitre I	
Cadre théorique et état de la question	13
1. L'intertextualité dans tous ses états	14
2. Rapport littérature et cinéma, état de la question	24
Chapitre II	
Étude narratologique de <i>L'Attentat</i>	33
1. Le personnage-narrateur de <i>L'Attentat</i>	34
2. Les personnages en action, la quête de vérité	41
3. Cadre spatio-temporel, de Tel-Aviv à Janin	51
Chapitre III	
Du roman au film <i>L'Attentat</i>	59
1. Présentation du film <i>L'Attentat</i>	60
2. L'adaptation filmique, une transposition du roman ?	62
Conclusion	72
Bibliographie	75

Introduction

La littérature a toujours tissé des liens intenses avec d'autres arts tels que la peinture, la sculpture, la musique, le théâtre, la bande dessinée, la photographie, et le cinéma. Malgré la différence des modes d'expression qui les séparent, les arts restent étroitement liés à la littérature comme l'indiquent Elisa Bricco et Nancy Murzilli dans les *Cahiers de Narratologie* :

« On ne peut nier que le rapport entre les arts et la littérature ait toujours été étroit et n'ait cessé de l'être jusqu'à présent, mais les influences réciproques entre les différentes formes de la création artistique constituent aujourd'hui un champ privilégié de la recherche en littérature et en art parce que ces liaisons se multiplient et acquièrent de nouvelles configurations. »¹.

Étant un art jeune, né au XX^e siècle, le cinéma a beaucoup puisé dans la littérature. Il en a emprunté des histoires, des thèmes, des sujets et des personnages. Il a su s'imposer comme art à part entière tel que le confirme Jean Cléder chercheur et maître de conférences en littérature générale et comparée à l'Université Rennes 2 :

« Le cinéma, après la Seconde Guerre Mondiale, s'est imposé comme un art à part entière contre la littérature – en s'y adossant, en s'y opposant. Cette accession est le résultat d'un effort critique et théorique visant d'abord la promotion d'un cinéma qu'on appelle aujourd'hui classique, articulée sur la défense d'un cinéma d'auteur dont la notion même restait alors à élaborer – il suffit de feuilleter les revues des années cinquante pour constater que le cinéma s'exhausse au niveau de la littérature par comparaison avec la littérature (le réseau des références littéraires, modèles et points d'appui) »².

Le cinéma à la différence de la littérature, crée l'image de façon qu'il ne donne pas la chance au spectateur d'imaginer l'histoire, à ce propos Karine

¹ BERICCO, Elisa et MURZILLI, Nancy, « Introduction », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012, consulté le : 13 /11/ 2015, sur : URL : <http://narratologie.revues.org/6639> ; DOI : 10.4000/narratologie.6639.

² CLEDER, Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature », in *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, consulté le : 04 /12/ 2015, sur : URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cledet.html>.

Abadie et Catherine Hartrand-laporte dans *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelles* considèrent que :

« ...le cinéma relève des arts visuels, car l'on voit le film comme un générateur des images qu'il donne à voir, alors que la littérature relève du monde textuel, tributaire de l'imaginaire du lecteur quant à la création d'images. »³ .

Nous pouvons comprendre que la littérature est un art textuel qui repose sur la lettre, et le cinéma est un art visuel qui repose sur l'image que le cinéaste met en place à l'aide de sa caméra, Alexandre Astruc réalisateur, scénariste et écrivain français souligne que 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 un stylo »⁴ . Ainsi la caméra est l'outil de création d'images tel que le stylo créateur de mots dans cette optique, le rapprochement entre la littérature et le cinéma a été fait de façon à ce que le cinéma obtienne un statut égale à la littérature.

Ce rapport de la littérature avec le cinéma s'inscrit dans le champ d'intertextualité, dimension fondatrice du texte littéraire, selon Julia Kristeva « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »⁵. Alors le texte littéraire est absorption d'autres textes dans le but de créer un nouveau texte d'où le terme d'intertextualité.

Avant, l'intertextualité a connu ces prémisses dans la polyphonie de Mikhaïl Bakhtine qui distingue plusieurs voix à travers le discours. Dans l'étude établie sur le roman de Dostoïevski, dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*⁶, M. Bakhtine perçoit l'œuvre littéraire comme polyphonique⁷. Selon lui le dialogue « *Se constituant dans l'atmosphère du "déjà dit", le discours est déterminé en même temps par la*

³ ABADIE, Karine et HARTRAND-LAPORTE, Catherine, « L'encre et l'écran à l'œuvre. Interactions et échanges entre littérature et cinéma », in *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelles*, n° 11, octobre 2013, pp. 7-17. consulté le : 02/01/2016, sur : <http://www.interferenceslitteraires.be>

⁴ ASTRUC, Alexandre, "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo", *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948 ; repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, citée par Cléder, Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature », *Op.cit.*

⁵ KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

⁶ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

⁷ Dans une œuvre littéraire, la polyphonie désigne la pluralité des voix narratives.

réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. »⁸. Nous pouvons constater que la pluralité des voix chez M. Bakhtine peuvent aussi transcender l'espace littéraire et aller vers le hors-texte.

À ce propos, Gérard Genette parle de transcendance textuelle dans son ouvrage *Palimpsestes : La littérature au second degré*⁹, le théoricien introduit la notion de transtextualité « *Tout ce qui le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes.* »¹⁰. Il relègue l'intertextualité au statut de relation parmi d'autres, et il la conçoit comme « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) la présence effective d'un texte dans un autre.* »¹¹. À travers cette définition, G. Genette ne se limite pas aux relations que peuvent avoir les textes littéraires avec d'autres textes littéraires, et il affirme dans un autre ouvrage intitulé *L'Œuvre de l'art* « *Étant donné le réseau inextricable de relations qui compose le monde de l'art, aucune œuvre [...] ne se suffit à elle-même, ni ne se contient elle-même : la transcendance des œuvres est sans limites.* »¹². Les textes peuvent aussi avoir des relations avec d'autres textes de nature différente et de domaines différents.

Dans notre cas les relations qu'entretient le cinéma avec la littérature sont celles d'emprunt et d'échange, des deux côtés comme l'explique J. Cléder « *Entre littérature et cinéma, des échanges s'effectuent depuis toujours, mais ce n'est probablement pas la même chose qui s'échange dans les deux sens* »¹³. À travers cette explication J. Cléder confirme l'existence d'échange, mais ils n'échangent pas les mêmes choses, J. Cléder donne des exemples d'échange : la littérature a offert au cinéma des intrigues, des personnages, des dialogues, des modes d'interaction venant de l'esthétique, tandis que le cinéma a apporté à la littérature de nouvelles modalités de perception, d'autres façons de raconter les histoires (techniques narratives, rapport aux genres), et des manières nouvelles de provoquer l'émotion pour la faire résonner durablement.

⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Op.cit. p 103.

⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au seconde degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁰ *Ibid.* p. 7

¹¹ *Ibid.* p. 8.

¹² GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. II : *La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1996, p. 238.

¹³ Entretien avec CLEDER, Jean, propos recueillis par LEFORT, Catherine, « Entre littérature et cinéma : c'est la différence qui compte », « Littérature & cinéma. Et plus si affinités... », extrait de la revue semestrielle *Éclairages* n° 3, printemps 2015, pp. 4-7.

Du rapport entre les deux arts ressort l'adaptation ; processus qui se situe entre la littérature et le cinéma. Il est une forme d'intertextualité, comme l'expliquent André Petitjean et Armelle Hesse-Weber dans leur article « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation » :

« *L'adaptation, sans conteste, ressortit à l'intertextualité puisqu'elle représente un cas manifeste de liaison d'un texte avec d'autres textes. Notion instable, l'intertextualité ne peut en revanche se confondre avec ce qui serait la forme moderne de l'étude des sources.* »¹⁴.

C'est donc une relation qui entretient les deux arts ouvrant la voie à d'autres modes d'expression qui n'est pas le texte lui-même.

C'est dans cette ouverture du texte sur d'autres langages que nous inscrivons notre travail qui consiste en une analyse du rapport, roman *L'Attentat*¹⁵ de Yasmina Khadra, publié en 2005 et sa reprise au cinéma en 2012 sous forme de long métrage réalisé par Ziad Doueiri.

Revenons au roman, *L'Attentat* est le second roman d'une trilogie comportant : *Les Hirondelles de Kaboul*¹⁶, *L'Attentat*, *Les sirènes de Bagdad*¹⁷. L'auteur raconte l'histoire d'*Amine* chirurgien israélien d'origine arabe, jouissant d'une vie heureuse au côté de sa femme *Sihem* à Tel-Aviv. Mais tout changea lorsqu'un attentat est commis non loin de l'hôpital ; le chirurgien opère sans répit à la suite de l'attentat. Quand il fut épuisé il laissa sa place et rentra chez lui, mais on le rappelle d'urgence de l'hôpital, une fois sur place en lui apprend deux horribles nouvelles la première est la mort de sa femme, et la deuxième est que sa femme est la kamikaze. Au début il ne voulait pas y croire, mais par la suite il a accepté la dure réalité, ensuite *Amine* part à la quête de la vérité, afin de comprendre les actes de *Sihem* et ce qui l'a poussé à le faire, après nombreux obstacles surmontés il finit par avoir une réponse, mais il ne comprend pas qui a poussé sa bien aimée d'agir de la sorte. Le roman finit comme il a

¹⁴ PETITJEAN, André, HESSE-WEBER, Armelle, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation », in *linguistique et littératures romanes* Vol. VII/Num. 2, Université Paul Verlaine, Metz, 2011, consulté le : 12 /12/ 2015, sur : www.eer.cz.

¹⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Paris, Julliard, Pocket, 2005.

¹⁶ KHADRA, Yasmina, *Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2002.

¹⁷ KHADRA, Yasmina, *Les sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006.

commencé par une attaque et des morts, cette fois-ci c'est un drone israélien qui a lancé un missile sur une foule de croyants palestiniens, à la suite de cette attaque *Amine* meurt.

L'intérêt porté au sujet, s'est fait après la lecture du roman. Ce qui nous a interpellé c'est qu'il s'agit du conflit israélo-palestinien qui est écrite par un algérien en l'occurrence Yasmina Khadra, et ce qui nous a interpellés le plus, c'est lorsque nous avons regardé le film réalisé par un libanais Ziad Doueiri, nous avons remarqué des changements, des transformations donc le roman n'est repris fidèlement par le film. Nous jugeons ces transformations si intéressantes au point où nous avons voulu en faire notre sujet de recherche en analysant le rapport des deux arts à partir de notre corpus. Pour cette raison on a jugé que le roman est adapté au sujet de recherche qui est le rapport littérature et cinéma.

Dans notre analyse on a soulevé la question suivante :

Quel est le type de rapport, qui s'établit entre le roman *L'Attentat* et le film éponyme ?

Notre hypothèse est que nous pensons que le film serait infidèle au roman, il serait une recreation qui selon Mathilde Labbé :

« Engage de fait une nouvelle vision de l'adaptation, qui n'est plus jugée à l'aune de sa "fidélité" à l'œuvre, mais selon la cohérence des transformations qu'elle opère du texte littéraire »¹⁸.

Pour M. Labbé la recreation, se focalise sur la transformation faite du texte à travers l'adaptation, et elle n'est pas jugée par sa fidélité. En ce sens, la chercheuse a suivi la définition qu'a donnée Robert Stam, indispensable pour une analyse de ce type :

«... on peut considérer l'adaptation comme la transformation de l'hypotexte d'un roman source à travers une série complexe d'opérations : sélection,

¹⁸ LABBE, Mathilde, « Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, consulté le : 29/11/ 2015, sur : URL:<http://www.fabula.org/lht/2/labbe.html>.

amplification, concrétisation, actualisation, critique, extrapolation, analogie, popularisation et ré — acculturation »¹⁹.

La transformation passe par plusieurs opérations comme l'indique R. Stam, cette transformation se base dans une relation hypotexte (texte littéraire) et hypertexte (le film).

La relation d'hypertexte établie par G. Genette dans *Palimpseste*, est selon lui « *Toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* »²⁰.

Dans notre cas le roman *L'Attentat* est l'hypotexte et le film éponyme est l'hypertexte.

Cette notion d'hypertextualité correspond au sens de l'adaptation qui opère une transformation du texte original vers un texte dérivé, donc le film *L'Attentat* serait une dérivation qui a subi des transformations à partir de l'œuvre originale de Yasmina Khadra.

Mathilde Labbé nous fournit la méthodologie nécessaire pour l'approche du rapport qui nous intéresse. La chercheuse a fait une analyse sur l'adaptation de *Boule de suif*²¹, et de *Mademoiselle Fifi*²², de Guy de Maupassant au cinéma dans son article « Ce que le cinéma fait à boule de suif ». Elle s'est focalisée sur trois volets qui sont : l'esthétique (personnages, narration, temps et espace), adaptation (transformation de l'histoire), recréation (transformation du sens), en se basant sur des critiques faites sur les deux adaptations.

¹⁹ STAM, Robert, « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », *Film Adaptation*, ed by James Naremore, New Brunswick-New Jersey, Rutgers UP, 2000, p. 68-69), cité par LABBE, Mathilde, *ibid.*

²⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *Op.cit.* p. 13.

²¹ Guy de Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 91, cité par LABBE, Mathilde, *Op.cit.*

²² Guy de Maupassant, « Mademoiselle Fifi », *Contes et nouvelles*, vol.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 386, cité par LABBE, Mathilde, *Ibid.*

Sur le plan méthodologique, nous proposons trois chapitres qui comportent :

Premier chapitre intitulé : cadre théorique et état de la question, nous aborderons la notion de l'intertextualité, et tout ce qui a été fait dans le domaine du rapport littérature et cinéma.

Deuxième chapitre intitulé : étude narratologique de *L'Attentat*, qui sera une analyse narrative du roman de Yasmina Khadra ; les personnages, la narration, l'espace et le temps, nous nous appuyerons sur des ouvrages théoriques indispensables à ce genre d'analyse. Nous ferons appel aux théories de G. Genette dans son ouvrage *Figures III*²³.

Troisième chapitre intitulé : transformation du film au roman *L'Attentat*, nous nous appuyerons sur des critiques faites sur le film, et les catégories proposées par G. Genettes dans son ouvrage *Palimpsestes* pour dégager quel type de rapport il y a entre notre corpus et son long métrage.

Au cours de notre travail de recherche nous allons essayer de déceler le rapport qu'il y a entre le roman et le film, nous allons ainsi voir les différents points de transformations, que subi le récit lors de son passage au cinéma, et aussi en dégager le type de transformation intertextuel que subi ce dernier.

²³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Chapitre I

Cadre théorique et état de la question

Dans ce chapitre nous tenterons de délimiter le cadre théorique nécessaire à notre étude qui consiste en une analyse du rapport qu'il y a entre la littérature et le cinéma à travers un corpus déjà adapté au grand écran, qui est *L'Attentat* de Yasmina Khadra. Cela nous conduit à situer notre champ d'étude dans un cadre d'intertextualité qui nous semble adéquat à ce genre d'analyse.

De ce fait, il nous faut, tout d'abord, mettre au clair cette notion d'intertextualité, sa définition, son évolution et ses différentes manifestations.

Ensuite, faire un état des lieux, voir l'ensemble des travaux établis sur la question de rapport cinéma et littérature, pour adhérer à une méthodologie d'analyse qui nous servira de base pour la suite de notre travail.

1. L'intertextualité dans tous ses états

Depuis les apports des formalistes russes²⁴ sur le texte, la critique littéraire a pris une nouvelle dimension. Les formalistes considèrent le texte comme autonome, c'est-à-dire qu'il se suffit à lui-même. À ce propos, Tzvetan Todorov dans *théorie de la littérature, textes des formalistes russes*²⁵, illustre l'intérêt de ce focalisé sur le texte littéraire étant objet d'étude fondamental, de toute théorie littéraire, T. Todorov affirme :

*« L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action des causes extralittéraires qui provoquerait le renouvellement des œuvres, c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes. »*²⁶.

Ainsi, le texte littéraire selon les formalistes russes doit être centré sur lui-même et non expliqué par des causes extérieures. Mais la centration du texte sur lui-même ne peut pas négliger la situation, et le contexte social, du texte en question, car on ne peut imaginer un texte sans un cadre spatial, temporel, historique, sociologique, ou

²⁴ Le terme formaliste russe renvoie à une école de linguistes ainsi qu'à la théorie de la littérature qui a bouleversé le domaine de la critique littéraire, de 1914 à 1930, en attribuant à cette dernière un cadre ainsi qu'une méthodologie nouvelle. Les formalistes russes se subdivisent en deux groupes : celui de Moscou mené par Roman Jakobson, et celui de Saint-Petersbourg (l'OPOYAZ), conduit par Victor Chklovski. Dans les années 60, émerge le courant structuraliste qui assure la continuité de leurs travaux et qui ne s'intéresse qu'au texte pur.

²⁵ TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Seuil, 1965.

²⁶ *Ibid.* p. 14.

idéologique, puisque l'existence même du texte littéraire réside dans son contexte social.

L'autonomie du texte littéraire a permis aux théoriciens de donner une définition du texte littéraire. Roland Barthes dans son article « Théorie du texte » a repris la définition de Julia Kristeva, et définit le texte par ces lignes :

« Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de langage en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés extérieurs au synchroniques. »²⁷.

À travers cette définition R. Barthes met en avant implicitement les travaux de J. Kristeva qui sont à l'origine de conceptions théoriques telles que : pratiques signifiantes, productivité, signifiante, phéno-texte et géno-texte, et intertextualité.

Nous percevons que l'étude d'un texte littéraire passe par des éléments théoriques. Donc le texte littéraire est étudié d'une façon indépendante à son contexte.

Mikhaïl Bakhtine, quant à lui, considère l'œuvre littéraire comme polyphonique il la définit étant « *la pluralité des voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque* »²⁸. Pour lui le texte littéraire est un espace où se confrontent plusieurs composantes. Ces dernières sont d'ordres linguistiques, stylistiques et culturels. Le théoricien avance le concept de dialogisme, et déclare que « *l'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (un énoncé).il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire* »²⁹. De ce fait, M. Bakhtine nous montre que l'écrivain d'une œuvre littéraire ne se réfère pas qu'à la réalité qui l'entoure, mais se réfère aussi aux textes antérieurs. Dans ses travaux sur le roman de Dostoïevski qu'il considère comme une œuvre polyphonique, et l'explique :

²⁷ BARTHES, Roland, « Théorie du texte », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le : 02 /02/ 2016, sur : URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>.

²⁸ TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, cité par BELHOUCINE, Mounya, *Etude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhaï*, Magister sciences des textes littéraires, Université Abderrahmane Mira de Bejaia, 2007, consulté le : 21/12/2015, sur : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00616994/document>

²⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.324.

« On voit apparaître dans ses œuvres des héros, dont la voix, et dans sa structure identique à celle que nous trouverons chez les autres. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et enterrement signifiant que là l'est généralement le mot de l'auteur [...] il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur combinant avec lui ainsi qu'avec les voix toute aussi indépendante et signifiants des autres personnages sur un mode tout à fait original. »³⁰.

La multitude des voix construit cette polyphonie, ces voix impliquent des dialogues entre personnages, ces mêmes voix s'interfèrent entre elles à côté de la voix de l'auteur T. Todorov illustre ce dialogue que M. Bakhtine l'appréhende comme :

« L'orientation dialogique, c'est bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense, seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore on dit, la solitaire, Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet.»³¹.

Le dialogisme, et la polyphonie de M. Bakhtine se manifeste le mieux et le plus souvent dans le roman.

Les études de M. Bakhtine sur la polyphonie et le dialogisme sont très importantes, puisque ces idées ont inspiré beaucoup de travaux d'études littéraires, notamment lors de la conception de l'intertextualité.

La notion d'intertextualité est parue pour la première fois vers les années soixante, au sein du groupe *Tel Quel*³².

³⁰ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Op.cit. p.33.

³¹ TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.98.

³² *Tel Quel* est une revue qui a été fondée en 1960 aux Editions du Seuil par Philippe Sollers avec l'aide de ses assistants : Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, et beaucoup d'autres. Les textes qui y sont publiés revisitent des œuvres de beaucoup d'auteurs.

Le terme intertextualité est introduit pour la première fois dans l'article de Julia Kristeva « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman »³³, ce même article a été repris dans son ouvrage *Sémiotiké*. La notion intertextualité devient courante dans le milieu de la recherche littéraire, et apporte de nouvelles théories d'analyse du texte littéraire.

Le concept d'intertextualité de J. Kristeva s'est inspiré des travaux de M. Bakhtine. Pour elle le texte réfère à l'ensemble des écrits, et à la totalité des discours, ainsi sa notion d'intertextualité diffère sur plusieurs points à celle de M. Bakhtine, comme le fait remarquer Anne-Claire Gignoux professeur agrégé, au niveau de la Faculté de Lettres et Civilisations à l'université Lyon 3 :

*« Remettant en cause notamment le rôle du sujet locuteur, et convoquant les textes poétiques dans l'intertextualité... et si Bakhtine insiste sur la présence de l'auteur dans l'œuvre, Kristeva va au contraire chercher à abolir la notion de sujet de l'énonciation. »*³⁴.

Pour J. Kristeva, l'intertextualité est « *l'interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* »³⁵.

Elle développe cette notion dans son ouvrage *Sémiotiké*, pour mettre au clair le statut de mot (l'énoncé), et le texte. Selon la théoricienne :

*« L'axe horizontal (sujet destinataire) et l'axe vertical (texte contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte, est un croisement de mot (texte) où on lit au moins un autre mot (texte). »*³⁶.

Elle donne une autre définition de l'intertextualité, la considérant en tant qu'interaction textuelle, selon la chercheuse « *Il est une permutation de texte une intertextualité : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent.* »³⁷. Alors les textes se croisent inconsciemment entre eux pour former un nouveau texte, en l'occurrence le roman, qui selon la théoricienne

³³ KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, n°239, avril 1967, pp. 438-465.

³⁴ GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p.16.

³⁵ KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké*, *Op.cit.* p.841.

³⁶ *Ibid.* p.149.

³⁷ *Ibid.* p. 146.

« construit un discours historique ou comme une mosaïque hétérogène de texte »³⁸. Cette hétérogénéité construit l'ambivalence de l'écriture, qui remplace la notion de personne sujet d'écriture aspect primordial du dialogisme, que J. Kristeva le souligne « face à ce dialogisme, la notion 'personne-sujet de l'écriture commence à s'estomper pour cède la place à une autre : celle de l'ambivalence de l'écriture. »³⁹.

De ce fait, J. Kristeva s'éloigne de la théorie de M. Bakhtine, mais la polyphonie et le dialogisme de ce dernier restent le point d'appui fondamental des recherches de J. Kristeva.

Le concept d'intertextualité établie par J. Kristeva, s'est propagé dans le monde de la critique, et n'a cessé de se développer à travers le temps grâce à l'apport de théoriciens comme : R. Barthes, G. Genette, M. Riffaterre, en faisant de ce concept un outil d'analyse indispensable d'un texte littéraire.

R. Barthes affirme dans son ouvrage *Le Plaisir du texte* :

« Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »⁴⁰

R. Barthes assure que tout texte interagit avec d'autres textes à des niveaux variables, produisent des textes nouveaux, ainsi pour R. Barthes l'intertextualité est inséparable de la productivité littéraire, il déclare :

« Le texte est une productivité, cela ne veut pas dire qu'il est produit d'un travail, tel que pouvait l'exiger la technique de la narration et de la maîtrise de style, mais le théâtre même d'une production : le texte travaille, à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne, même écrit (fixe), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production, il déconstruit la langue de la communication de représentation ou d'expression, le sujet

³⁸ *Ibid.*

³⁹ KRISTEVA, Julia, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970, p. 90.

⁴⁰ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.85.

individuelle ou collectif peut avoir l'illusion de reconstruire une autre langue. »⁴¹.

L'interaction entre le texte, et le lecteur est mise en avant dans cette définition, car pour le théoricien, le lecteur participe à l'élaboration du processus d'intertextualité. En s'appuyant sur des réflexions autour de l'esthétique et de la réception, R. Barthes a développé sa théorie de l'intertextualité. Anne-Claire Gignoux signale que, « *Dans la littérature, c'est à la lecture que Barthes s'intéresse, se plaçant ainsi dans une esthétique de la réception.* »⁴².

En se basant sur l'esthétique de la réception R. Barthes apporte un nouvel élan au concept d'intertextualité, sans se détourner des idées de base de J. Kristeva, selon A-C Gignoux l'intertextualité est devenue « *un phénomène purement subjectif, soumis à l'interprétation, à la sensibilité et aux connaissances du lecteur.* »⁴³.

L'évolution de la notion d'intertextualité se poursuit dans les travaux de Michaël Riffaterre, qui selon lui « *L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'on précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.* »⁴⁴. Sa définition nous montre la perception du lecteur par rapport à d'autres lectures précédentes qui constituent l'intertexte, pour lui l'intertexte relève de la perception du lecteur et sa capacité de le détecter, il affirme que :

« La perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la trace de l'intertexte »⁴⁵.

Les chercheurs et théoriciens trouvent que l'approche de M. Riffaterre est trop complexe, car elle exige une culture supérieure, de ce fait Nathalie Piégay-Gros

⁴¹ BARTHE, Roland, « Théorie du texte », *Op.cit.*

⁴² GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité, Op.cit.*p.25.

⁴³ *Ibid.*p.26.

⁴⁴ RIFFATERRE, Michaël, « La Trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p.4.

⁴⁵ *Ibid.* p.6.

souligne que l'intertexte chez M. Riffaterre « *exerce une forme de terrorisme : il n'est plus, en effet, ce qu'on peut percevoir, en toute liberté, mais ce qu'on doit repérer* »⁴⁶

L'intertextualité prendra une autre dimension avec Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpseste*, il apporte une nouvelle notion qui englobe toutes les relations qu'entretient un texte à d'autres textes, cette notion forgée par G. Genette est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte.

Dans la transtextualité de G. Genette, l'intertextualité est considérée comme une relation parmi d'autres, qui selon N. Piégay-Gros « *intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité.* »⁴⁷.

G. Genette propose cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Il les présente dans un ordre qui qualifie comme « *approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité.* »⁴⁸.

Le premier type de relation que G. Genette met en avant est l'intertextualité qui, contrairement à J. Kristeva, la considère comme une relation transtextuelle parmi d'autres. Pour lui cette notion sert qu'à désigner les rapports de coprésence qu'entretiennent les textes entre eux d'une façon implicite ou explicite, par la citation, le plagiat, ou l'allusion.

Deuxième type de relation établi par G. Genette la paratextualité, elle est :

« moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préface, poste face, avertissement, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes, illustration, prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui

⁴⁶ PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.16.

⁴⁷ *Ibid.* p.13.

⁴⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *Op.cit.* p.8.

procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux »⁴⁹.

Ainsi le paratexte est toute relation qu'entretient le texte avec son entourage textuel. Il consacre tout un ouvrage à cette relation qu'il intitule *Seuil*⁵⁰.

Troisième type de relation la métatextualité est selon G. Genette « *la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voir, à la limite, sans le nommer (...) c'est par excellence la relation critique* »⁵¹. La métatextualité est donc la relation de commentaire entre deux textes, elle interagit avec l'intertextualité de fait qu'elle présente autant que citation.

Quatrième type de relation, l'architexualité, elle est décrite comme la plus abstraite et la plus implicite des cinq relations. Mais G. Genette souligne l'intérêt de son étude, en affirmant que « *la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la perception de l'œuvre* »⁵².

Cinquième et dernier type de relation l'hypertexte, qui est la dérivation d'un texte, a un autre texte antérieur que G. Genette l'explique en disant « *J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation* »⁵³. Cette dérivation peut se faire à partir d'une transformation directe (la parodie, le travestissement et la transposition), ou transformation indirecte qui est l'imitation (le pastiche, la charge et la forgerie).

Les travaux de G. Genette ont donné une nouvelle orientation à l'intertextualité, remplacée par la notion de transtextualité, on peut déceler deux types de relation intertextuelle : le premier type, c'est façonner sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes (citation, plagiat, et allusion).

⁴⁹ *Ibid.* p.9.

⁵⁰ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁵¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *Op.cit.* p 9.

⁵² *Ibid.* p.14.

⁵³ *Ibid.* pp.15-16.

Le deuxième type, c'est façonner sur la relation de dérivation qui unissent un texte à un autre appelé hypertextualité, dans cette dernière G. Genette distingue deux autres relations : la transformation qui s'en prend à un texte, et contient : la parodie, le travestissement et la transposition, et l'imitation qui reproduit un texte, et contient : le pastiche, la charge et la forgerie. De ces relations découlent trois régimes que G. Genette spécifie : le ludique, le satirique, et le sérieux. Dans notre étude nous solliciterons les types de relation de dérivation, que G. Genette englobe dans la relation d'hypertextualité. Cette dernière contient deux relations, qui sont la transformation et l'imitation.

Dans la relation de transformation G. Genette distingue trois catégories qui sont

- La parodie est définie dans le *Dictionnaire de critiques littéraires* comme « l'imitation qui détourne les intentions de l'œuvre originale dans une intention satirique, le sujet et le ton peuvent être ainsi transposés de façon caricaturale et même burlesque »⁵⁴. Elle est une transformation ludique d'un texte A (hypotexte), à un texte B (hypertexte), de façon à ne pas changer le style de l'hypotexte, mais changer le sujet, selon G. Genette la parodie est la « réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique..), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique »⁵⁵.
- Le travestissement consiste à une réécriture d'un texte dans un autre style ; le texte B est une transformation satirique du texte A, qui est une transformation dégradant du texte origine, pour des buts de rabaissement, G. Genette donne l'exemple *Le Virgile travesti* de Scarron, qui est un travestissement de *l'Eneide* de Virgile.
- La transposition est une transformation sérieuse du texte. G. Genette la considère comme :

⁵⁴ GARDES-TAMINE, Joëlle et CLAUDE HUBERT, Marie, *Dictionnaire de critiques littéraires*, Armand Colin, Masson, 1996, p.208.

⁵⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *Op.cit.* p.194.

« La plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent. »⁵⁶.

Contrairement aux autres pratiques hypertextuelles, la transposition peut s'investir dans toute œuvre, car elle peut passer d'un contexte, d'un domaine, ou d'un niveau à un autre.

G. Genette distingue deux catégories de transposition.

- Transposition formelle

Elle ne touche pas au sens de l'hypotexte que par accident, c'est le cas de la traduction, qui consiste à transposer un texte d'une langue à une autre avec les transformations qui s'impose : la versification, la prosification, et la transmodalisation (inversion des modes narratifs et dramatique), on le trouve lorsqu'un roman est adapté pour le théâtre ou le cinéma.

- Transposition thématique

Elle transforme délibérément le sens de l'hypotexte, c'est-à-dire touche à la signification même de l'hypotexte, elle peut être sémantique en changeant la signification de l'hypotexte, elle peut être diégétique en change l'univers spatio-temporel dans le texte cible, elle peut être pragmatique en change les événements, et les conduites constructives de l'action.

Dans la relation d'imitation G. Genette distingue la aussi trois catégories :

- Le pastiche est une imitation ludique, il s'agit de l'imitation d'un style dans le but de divertir, le pasticheur prévient au préalable qu'il imite tel ou tel texte.
- La charge est une imitation satirique, il s'agit de l'imitation du style marquée par l'exagération dans le but de tourner en dérision un auteur cible.

⁵⁶ *Ibid.* p.291.

- La forgerie est une imitation à régime sérieux dont la fonction dominante est la poursuite, ou l'extension d'une œuvre préexistante, ici l'hypertexte doit rester fidèle à l'hypotexte.

Bien que l'intertextualité est un concept travaillé par J. Kristeva, il non n'est pas moins que d'autres théoriciens en contribués à l'évolution de la notion avec leurs apports, nous pouvons citer Dominique Maingueneau qui parle d'interdiscours, Jean Ricardou qui lui parle d'intertextualité interne et d'intertextualité externe. Mais dans la recherche littéraire l'approche apportée par G. Genette est privilégiée dans une recherche, car elle englobe toutes les relations dans une seule notion la transtextualité, qui amorce d'autres études dans différent domaines autres que la littérature.

2. Rapport littérature et cinéma, état de la question

Les recherches dans un domaine comme le rapport entre la littérature et le cinéma sont nombreuses. L'adaptation est le processus qui se situe entre les deux. Elle est une forme d'intertextualité, comme l'affirme Gilles Visy dans son ouvrage *Le Colonel Chabert au cinéma* « *L'adaptation étant une pratique intertextuelle, la transformation cinématographique procède d'un texte ultérieur et existant.*»⁵⁷.

Donc, l'adaptation est considérée comme une pratique intertextuelle, car elle transforme d'un texte existant.

Dans la recherche universitaire, le rapport entre littérature et cinéma, ont été abordé dans des travaux, afin d'apporter du nouveau à cette discipline qui étudie le passage du texte à l'image, Chloé Mouronval dans sa thèse de master intitulé *Du film aux roman : les liaisons dangereuse*⁵⁸, étudie le passage du roman au cinéma et affirme que :

« *Ce n'est pas un phénomène récent, nous pouvons le dire, depuis son plus jeune âge, le Septième Art a puisé son inspiration dans la littérature, les*

⁵⁷ VISY, Gilles, *Le Colonel Chabert au cinéma*, Publibook, 2003, p. 42.

⁵⁸ MOURONVAL, Chloé, *Du roman aux films : Les liaisons dangereuses*. Master 1 Poétique et Histoire littéraire université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010, consulté le : 11/ 02/2016, sur : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592/document>

meilleures œuvres littéraires promettant peut-être les meilleures réalisations cinématographiques, autrement dit des grands succès. »⁵⁹.

Ainsi la chercheuse a choisi le roman *Les Liaisons Dangereuses*⁶⁰ de Pierre Choderlos de Laclos, considéré comme un chef d'œuvre de la littérature française ce qui explique sa reprise en plusieurs films comme elle l'atteste « *on peut voir aujourd'hui de nombreuses adaptations cinématographiques ou télévisuelles de ce roman* »⁶¹. De fait des nombreuses reprises qu'a connues le roman, la chercheuse s'est intéressée à trois adaptations qui sont celle de Roger Vadim *Les Liaisons Dangereuses* (1960), celle de Stephen Frears *Dangerous liaisons*, et celle de Milos Forman dont le titre a été modifié pour *Valmont*, elle illustre son choix par la différence des adaptations apportées par chaque réalisateur, elle souligne que :

« La lecture d'une même œuvre par différents réalisateurs ou cinéastes en soi-même d'adaptation ne mènera pas à la vision de films similaires. En effet, plusieurs adaptations d'un même roman ou d'une même pièce de théâtre nous offrent à chaque fois une lecture différente de ces derniers. »⁶².

Cette différence de lecture de l'œuvre par les cinéastes l'ont amené à se poser des questions sur l'adaptation qu'elle considère comme « *une métamorphose du texte qu'il va falloir appliquer à de nouveaux moyens d'expression, il y a une entreprise de transformation à effectuer* »⁶³. L'adaptation est selon elle une transformation que subit le livre, à travers le changement de mode d'expression, notant bien que *Les Liaisons Dangereuses* est un roman par lettres. D'où sa problématique qui se focalise sur la manière dont le roman est adapté.

Pour ce faire elle a divisé son travail en quatre parties :

Dans la première partie, consacrer à une présentation des relations qu'entretient la littérature, et le cinéma affirme qu'ils « *sont deux arts n'utilisant pas les mêmes outils mais ayant cependant un même but : créer une émotion pour mieux transmettre*

⁵⁹ *Ibid.* p.8.

⁶⁰ CHODERLOS DE LACLOS, Pierre-Ambroise-François. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket, 1998, cité par MOURONVAL, Chloé, *Ibid.*

⁶¹ MOURONVAL, Chloé, *Op.cit.* p.8.

⁶² *Ibid.* p.8.

⁶³ *Ibid.*

un message »⁶⁴. À travers cette explication, C. Mouronval nous confirme que la littérature et le cinéma apportent l'un à l'autre des choses afin de transmettre un message, et selon elle « *L'adaptation d'un texte littéraire au cinéma permet de développer un nouveau langage de l'image* »⁶⁵. La transition de l'écrit à l'image pratique de l'adaptation. Cette dernière ne s'agit pas d'une simple copie parfaite du livre comme le souligne André Bazin, critique français de cinéma :

*« 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. »*⁶⁶.

Le film est considéré comme nouveau produit, et n'est pas jugée par sa fidélité. De ce fait, la chercheuse distingue plusieurs types d'adaptations.

- L'adaptation fidèle qu'elle considère comme mission impossible, et elle l'explique en trois raisons ; premièrement le langage des images ne reflète pas le langage des mots, deuxièmement le film de deux heures ou plus ne peut pas être repris précisément, et en détail tous les événements et les gestes d'un récit de 300 pages, troisièmement le cinéaste propose sa propre lecture.
- L'adaptation libre qui est le contraire de « *...à l'adaptation fidèle dans laquelle le cinéaste tente de respecter l'œuvre, l'adaptation libre, elle, permet au réalisateur de s'inspirer du livre tout en revendiquant le droit de le modifier* »⁶⁷. Dans ce genre d'adaptation on se permet de faire des changements, on ajoute ou on enlève des scènes, des éléments pour attirer un large public.

⁶⁴ *Ibid.* p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1976, p.126, cité par MOURONVAL, Chloé, *Ibid.*p.16.

⁶⁷ MOURONVAL, Chloé, *Op.cit.*p.18.

La chercheuse rajoute d'autres formes d'adaptation proche du phénomène littéraire de l'intertextualité. Il s'agit de :

- la transposition « *C'est le cas le plus original d'adaptation, car il permet de recréer une œuvre* »⁶⁸. Ce type d'adaptation laisse libre cours à la créativité du réalisateur qui se permet de changer le titre, la structure de l'œuvre en ajoutant des scènes inédites et même de le réécrire.
- la parodie qui est une « *forme de transposition que l'on emploie parfois avec une intention burlesque ou satirique* »⁶⁹. Il est question de se moquer de faire rire le public aux dépens de l'œuvre originale.

Dans la deuxième partie, elle présente le roman de Laclos, et constate que ce dernier est un roman épistolaire, c'est-à-dire, qu'il est composé de lettres. Après avoir présenté de manière assez détaillée le roman de Laclos et son contenu, elle a pu affirmer qu'un tel chef d'œuvre ne pouvait que tenter le cinéma. Dans sa composition comme dans son intrigue, ce roman est devenu la parfaite matière du Septième Art.

Dans la troisième partie, elle fait une étude comparative entre les trois films et le roman, à partir de la chronologie (ordre des événements, et intrigue), les personnages (modification de statut social et lien entre personnages), elle tente de répondre à la question pour quoi modifier ? Pour elle ses modifications sont essentielles, puisqu'ils s'adaptent à l'époque, au public, et offrent une nouvelle vision de l'œuvre.

Dans la quatrième partie elle nous donne qu'elles lectures offrent chaque film, en mettant en évidence les éléments mis en avant dans le film à partir de l'œuvre originale, et ensuite compare les finalités de chaque adaptation, à partir de la fin du roman.

En somme, dans son étude C. Mouronval c'est focalisé sur le passage d'un roman aux films. Elle en a conclu qu'on doit obligatoirement passer par l'adaptation, elle constate qu'un roman épistolaire est mieux adapté en film qu'au théâtre. Elle

⁶⁸ *Ibid.*, p.19.

⁶⁹ *Ibid.*, p.20.

souligne aussi « *l'adaptation fidèle est impossible, mais il y a toujours un degré de fidélité* »⁷⁰. Un film ne peut être complètement fidèle à l'œuvre d'origine, mais contient des degrés de fidélités. Lors de son étude comparative, C. Mouronval a remarqué que chaque adaptation « *offrait une nouvelle lecture de l'œuvre initiale* »⁷¹. Elle a constaté que chaque adaptation est une réappropriation du roman « *les réalisateurs parviennent à en donner une autre image et à faire passer un nouveau message. Chaque adaptation est une appropriation du roman par un réalisateur* »⁷². Alors chaque adaptation est une retransmission d'un message et nous donne une autre lecture du roman d'origine par réappropriation.

Dans son article « ce que le cinéma fait à boule de suif » Mathilde Labbé aborde « *l'adaptation du point de vue de la littérature et non le film pour lui-même* »⁷³. C'est-à-dire que le film n'est pas vu en soi, mais à partir de l'œuvre littéraire adapté. Elle s'est intéressée à deux films adaptés à partir de textes de Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi* de l'américain Robert Wise sortie en 1944, et *Boule de Suif*, du français Christian-Jacque sortie en 1945. Les deux réalisateurs font le choix de traiter les deux textes ensemble, en jumelant les deux textes en un seul film, et chacun adaptent à sa façon.

La chercheuse n'envisage pas de faire son analyse en se basant rien que sur les films, mais elle suit une méthodologie bien particulière, pour l'analyse du rapport entre le cinéma et la littérature, elle affirme que son analyse « *ira donc du livre vers le film pour retourner vers le livre in fine et voir ce que le film lu* »⁷⁴. Donc son analyse s'appuie d'abord, sur des va-et-vient entre le livre et les films, pour ensuite suivre une démarche qui se résume à saisir le texte aller voir les films, puis faire une double analyse film/texte, elle souligne que son étude se focalisera sur « *les transformations des textes opérées par les films dans la perspective de la réception* »⁷⁵. Elle s'intéresse est ce que le spectateur perçoit ces transformations. Pour ça elle s'appuie sur des critiques faites sur les deux films.

⁷⁰ *Ibid.* p.21.

⁷¹ *Ibid.* p. 72.

⁷² *Ibid.* p. 74.

⁷³ LABBE, Mathilde, « Ce que le cinéma fait à Boule de suif ». *Op.cit.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

De ce fait, elle propose que les adaptations soient des créations des nouvelles de Maupassant, pour la chercheuse la création, ce focalise sur la cohérence des transformations faite du texte à travers l'adaptation, elle n'est pas jugée à sa fidélité.

La transformation passe par plusieurs opérations, de l'hypotexte (texte littéraire) à l'hypertexte (film). Pour aboutir à une création qui est une nouvelle vision non fidèle au texte qu'ils traitent. La distance ou l'écart qui séparent l'hypotexte à l'hypertexte font l'objet de cette transformation.

Le passage des textes en films subissent des changements, mais l'objectif reste le même, la diffusion d'un patrimoine qui est le patriotisme français (nation qui se bat pour ses valeurs) M. Labbé a compris que les deux nouvelles traites du patriotisme français exprimer par tous dans les textes, il est repris dans les deux films, elle affirme « *qu'une telle re-création peut apporter à la littérature par la diffusion d'un patrimoine et la remise en jeu de débats ancien* »⁷⁶. Maupassant rejette les clichés, et fait une critique sévère de la société, par contre les deux films, font l'éloge de ces valeurs, comme l'atteste M. Labbé « *les deux films font du patriotisme une valeur indiscutée alors que la nouvelle de Maupassant en fait la critique* »⁷⁷.

Dans l'article cité, M. Labbé considère le changement de mode d'expression à un renouveau de l'histoire, elle déclare « *Le passage de l'écrit à l'audiovisuel fixe dans la matérialité des personnages, des décors et des sons qui n'étaient que mots* »⁷⁸. Elle se repose sur le changement de langage de l'écrit à l'image, à travers, les personnages, les décors, et les sons.

Les transformations, que subissent les textes sources font l'objet d'une transposition historique, la chercheuse parle de recontextualisation historique dans le contexte de la production des films, car l'écart historique entre les œuvres de Maupassant XIXe, et les films de R. Wise ou de Christian-Jaques XXe est flagrant. Pour elle, les films proposent une nouvelle vision de l'adaptation, puisque, les films transfigurent le texte de base, à travers le jumelage des deux histoires en une seule, les

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

films nous donnent un nouveau produit, les deux réalisateurs nous offrent une nouvelle lecture des textes de Maupassant, qui raconte une histoire dans l'occupation prussienne, par contre les deux films se déroulent à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, M. Labbé affirme que les deux films « réutilisent le texte de Maupassant à des fins précises et s'inscrivent comme œuvres de circonstance (le contexte de la guerre 39-45, la question du patriotisme et de la résistance française) »⁷⁹.

Le thème de résistance face à l'ennemi est désigné par l'allégorie de la résistance, selon M. Labbé cette allégorie est « la manière dont ces deux films font des personnages de Maupassant les représentants des différentes attitudes collectives empruntées face à l'ennemi »⁸⁰. En ce sens, la chercheuse travaille le sens sous l'allégorie du patriotisme, qui se traduit par la symbolique des personnages, via leurs attitudes, et l'exemplarité de leurs gestes comme le refus de la jeune femme, de dîner avec le soldat. Les films font des modifications sur les personnages. Ces modifications sont plus évidentes dans le personnage de Boule de suif, qui a changé de prostitué dans la nouvelle de Maupassant, à lingère dans le film de R. Wise. Même le temps, et l'espace changent dans les deux films, pour s'adapter au public. Ce n'est plus la neutralité du personnage, mais le sens de patriotisme qui est mis en avant.

Les transformations du personnage est en adéquation avec les codes esthétiques du spectateur de l'époque, M. Labbé déclare que « les transformations physiques qui affectent le personnage de Boule de suif autorisent sa collusion avec le personnage séduisant d'Elizabeth Rousset »⁸¹. L'adhésion aux codes esthétiques des années 1940 justifie l'ajustement apporté par les réalisateurs, le changement du portrait physique et statut social des personnages influe sur la réception des spectateurs, la chercheuse souligne que « Ces transformations des personnages affectent la perception des spectateurs, mais restent discrètes, elles permettent ainsi aux réalisateurs de mener l'histoire vers l'issue que chacun lui a assignée »⁸². Ainsi les réalisateurs jouent sur ces transformations pour mieux acheminer l'histoire comme ils le souhaitent.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

Ces transformations se voient, aussi dans le décor, qui est différent de celui des textes, car pour les besoins du film, qui correspond au contexte de la Seconde Guerre mondiale et ne reprend plus à l'exigence de l'écriture littéraire par sa pluralité. Le changement du décor, de la musicalité, de la tonalité, dans le passage du texte littéraire au cinéma, sont les moyens que les réalisateurs font appel pour remplacer le narrateur. Le changement de musique le changement successif des décors constitue la narration, ils sont considérés par Labbé comme « *une extension du texte dans le quelle chaque cinéaste recrée un discours et un contexte.* »⁸³. Ici la chercheuse met le point sur la liberté des cinéastes dans la création du discours.

La langue passe aussi par des transformations selon M. Labbé « *la langue parlée par les personnages est également adaptée dans le passage de l'écrit à l'écran.* »⁸⁴. Ce changement de langage passe par une réécriture du texte original, afin de travailler la langue et la réadaptée aux publiques du XX s.

Globalement dans son article M. Labbé, retrace les principaux procédés pour adapter un texte littéraire et créé un nouveau produit, créant un écart entre hypertexte et hypotexte, elle affirme que :

*« Le texte de Maupassant, en passant de l'écrit à l'écran, connaît d'importantes modifications que le spectateur perçoit de manière parfois fragmentaire. Elles sont pourtant les éléments d'un même projet, la relecture de Maupassant et la réutilisation de ses contes et nouvelles. Cette cohérence est le signe d'une appropriation du texte, par opposition à l'imitation, qui adapte l'œuvre pour elle-même et dont la cohérence repose sur celle du texte. »*⁸⁵.

Les textes dans le passage au cinéma ne reprennent pas forcément les mêmes éléments du texte source, ils subissent des transformations matérielles, mais le sens reste le même.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

Dans ce chapitre en premiers lieux nous avons retracé l'histoire de l'intertextualité, et illustré ces différents types, nous déduisons que la relation d'hypertextualité de G. Genette correspond le mieux à notre travail. En deuxièmes lieux nous avons vu que les travaux sur le rapport littérature et cinéma sont vastes, l'étude de ce rapport est toujours ouverte à d'autres terrains d'exploration. L'article de M. Labbé nous apporte la méthodologie nécessaire pour notre analyse qui est le rapport entre la littérature et le cinéma, il est accessible et applicable pour ce genre d'analyse.

Chapitre II

Étude narratologique de *L'Attentat*

Après avoir présenté quelques notions théoriques, et choisi une méthodologie d'analyse qui est celle de Mathilde Labbé dans « Ce que le cinéma fait à Boule de suif », il nous semble judicieux d'analyser la structure textuelle de notre corpus pour ensuite ressortir les relations qu'il y a entre les deux arts.

Ainsi, dans ce chapitre il s'agira d'analyser quelques points importants dans le roman *L'Attentat*, nous nous intéresserons, dans un premier point au personnage narrateur dans *L'Attentat*. Dans ce point, nous aurons à établir le statut du personnage narrateur par rapport à l'histoire, nous considérerons la relation du narrateur avec l'histoire, le niveau narratif, et la focalisation. Selon les théories narratologiques établies par G. Genette dans son ouvrage *Figures III*, dans cette analyse nous ferons aussi appel à des ouvrages de référence tels que ; *Poétique du roman*⁸⁶ de Vincent Jouve, et *Analyse du récit*⁸⁷ d'Yves Reuter, pour démontré comment la narration est-elle assurée dans *L'Attentat*.

Dans un second point, nous étudierons les actions des personnages dans le roman *L'Attentat* de Y. Khadra, nous ferons appel au schéma actanciel de A-J. Greimas, puis le schéma quinaire de Paul Lavallière pour déterminer la structure événementielle du roman.

Enfin dans un troisième point, nous analyserons l'espace et le temps du récit, il s'agira d'identifier l'espace de la quête, puis la configuration temporelle de cette dernière en nous appuyant sur des anachronies temporelles présente dans le récit.

1. Le personnage-narrateur de *L'Attentat*

Dans une œuvre romanesque, le personnage est considéré comme indispensable, selon Jean-Pierre Goldenstein, il est « la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque. »⁸⁸. Le personnage est le pilier indispensable au roman, car sans personnage il n'y aura pas d'action que constitue une œuvre littéraire.

⁸⁶ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2010.

⁸⁷ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, 2^e édition, 2007.

⁸⁸ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Paris, De Boeck, 2005. p.50.

L'acte narratif est aussi important que le personnage, Y. Reuter le définit comme « *la narration désigne les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose.* »⁸⁹. On peut comprendre de cette citation que la narration assume les choix techniques utilisés et selon lesquels la mise en scène de l'histoire racontée, est organisée.

La narration est assumée par un narrateur que Y. Reuter définit comme « *celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre, mais n'existe qu'en mots dans le texte.* »⁹⁰. Donc le narrateur n'existe que dans le texte, il est créé par l'auteur pour raconter l'histoire à l'intérieur du livre, ce dernier peut être apparent ou non dans le récit.

Dans *L'Attentat* Y. Khadra lègue la parole à un personnage fictif apparent dans l'histoire il est nommé *Amine Jaafari*. Dans le point qui suit, nous nous proposons d'établir le statut du narrateur.

1.1 Le statut du narrateur

À propos du statut du narrateur, Vincent Jouve affirme :

« Pour dégager les enjeux d'un récit, il est donc indispensable d'identifier le statut du narrateur et les fonctions qu'il assume. Tenter de répondre à la question « qui raconte ? », c'est aborder le problème de la « voix ». Le statut du narrateur dépend de deux données : sa relation à l'histoire (est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ?) et le niveau narratif auquel il se situe (raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ?) »⁹¹.

Alors, le statut du narrateur est tributaire à deux facteurs ; la relation entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte et le narrateur et son niveau narratif.

C'est à ces deux facteurs, que nous nous appuierons pour établir le statut du narrateur de *L'Attentat*.

⁸⁹ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Op.cit. p. 40.

⁹⁰ REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, coll. Lettres sup, 2005, p. 36.

⁹¹ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Op.cit. p. 27.

1.1.1 Relation narrateur avec l'histoire

Selon G. Genette, le rapport du narrateur avec l'histoire racontée prend deux formes que le théoricien définit par ces lignes :

« On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Illiade, ou Flaubert dans l'Éducation sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : Gil Bias, ou Wuthering Heights). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. »⁹².

Donc, le théoricien distingue deux types de narrateurs ;

- Le narrateur hétérodiégétique est un narrateur absent de l'histoire, il la raconte « à la troisième personne ».
- Le narrateur homodiégétique est celui présent dans l'histoire en tant que personnage (principale ou secondaire), il raconte à la première personne. Si le narrateur est héros de son histoire G. Genette le nomme « autodiégétique »⁹³.

Dans *L'Attentat*, Amine est un brillant chirurgien israélien d'origine arabe qui exerce dans un hôpital réputé à Tel-Aviv, il décline sa profession clairement quand il est arrêté par des policiers « *Je suis le docteur Aminé Jaafari ; j'exerce en qualité de chirurgien à Ichilov.* »⁹⁴.

Dans ce passage on remarque que le narrateur s'exprime à la première personne du singulier « je », c'est un narrateur qui est au cœur de l'histoire. Il utilise aussi le prénom possessif pour parler de ce qui l'entoure :

« Mes camarades de promotion étaient tous de petits juifs fortunés, gourmets en or et la décapotable sur le parking. Ils me prenaient de haut et

⁹² GENETTE, Gérard, *Figures III*, Op.cit. p. 252.

⁹³ *Ibid.* p. 255.

⁹⁴ Khadra, Yasmina, *L'Attentat*, Op.cit. p. 26.

subissaient chacune de mes prouesses comme une atteinte à leur standing. »⁹⁵.

À travers ce passage *Amine* utilise le prénom possessif « mes » pour indiquer le statut social de ces camarades. Il utilise aussi le prénom possessif « ma » dans « *Ma femme et moi cherchons une petite maison au bord de la mer depuis plus d'un an.* »⁹⁶. Le narrateur se distingue en utilisant la première personne du singulier, et les prénoms possessifs. Donc *Amine* est un narrateur homodiégétique.

1.1.2 Le niveau narratif

Autre rapport que G. Genette distingue, est la relation du narrateur avec le niveau narratif, pour déterminer ce dernier, V. Jouve propose, de poser la question suivante « *le narrateur considère-t-il lui-même d'un récit fait par un autre narrateur ? En autre terme il s'agit de s'interroger sur l'éventuel enchâssement du récit.* »⁹⁷.

De ce fait, on comprend que le niveau narratif se résume à déterminer si le narrateur fait objet d'un récit raconté par un autre, c'est-à-dire si le récit est enchâssé dans un autre récit. G. Genette souligne :

« La rédaction par M. de Renoncour de ses Mémoires fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira extradiégétique ; les événements racontés dans ces Mémoires (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de diégétiques, ou intradiégétiques ; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits méta-diégétique »⁹⁸.

Ainsi, le narratologue spécifie deux niveaux narratifs qui sont ;

- Le narrateur extradiégétique ; c'est un narrateur de premier niveau, il n'est lui-même pas l'objet d'aucun récit.
- Le narrateur intradiégétique ; c'est un narrateur de second niveau, il est lui-même objet d'un récit.

⁹⁵ *Ibid.* p.13.

⁹⁶ *Ibid.* p.17.

⁹⁷ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, *Op.cit.* p. 27.

⁹⁸ GENETTE, Gérard, *Figures III*, *Op.cit.* pp.238-239.

Dans *L'Attentat*, le narrateur qui est *Amine*, participe et raconte sa propre histoire, il ne fait pas l'objet d'un autre récit, c'est donc un narrateur du premier niveau, c'est-à-dire qu'il est extradiégétique.

Le statut du narrateur distingué par G. Genette est défini par la combinaison des rapports du narrateur à l'histoire et au niveau narratif, et il en dégage quatre combinaisons possibles :

- Le narrateur extra-hétérodiégétique ; narrateur au premier niveau, il raconte une histoire dont il est absent.
- Le narrateur extra-homodiégétique ; narrateur au premier niveau, il raconte sa propre histoire.
- Le narrateur intra-hétérodiégétique ; le narrateur au second niveau, il raconte des histoires dont il est absent.
- Le narrateur intra-homodiégétique ; le narrateur est au second niveau, il raconte sa propre histoire.

Le narrateur de *L'Attentat*, c'est-à-dire *Amine* est présent toute au long de l'histoire :

« Pour un Arabe qui sortait du lot - et qui se payait le luxe d'être major de sa promotion – le moindre faux pas était fatal. Surtout quand il est fils de bédouin, croulant sous les a priori, avec, en guise de boulet de forçat, cette caricature qu'il trimballe de long en large à travers la mesquinerie des hommes, le chosifiant par moments, le diabolisant par endroits, le disqualifiant le plus souvent. Dès ma première année universitaire, j'avais mesuré l'extrême brutalité du parcours qui m'attendait, les efforts titanesques que je devais consentir pour mériter mon statut de citoyen à part entière. »⁹⁹.

Ici *Amine*, raconte sa propre histoire en la présence de la première personne du singulier, aussi il ne fait l'objet d'aucun autre récit c'est un narrateur de premier niveau. Ainsi, le statut du narrateur dans *L'Attentat* est extra-homodiégétique.

⁹⁹ *Ibid.* p.100.

1.2 La focalisation

La focalisation est un concept développé par plusieurs théoriciens, parmi eux G. Genette, avance à ce propos « *Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...].* »¹⁰⁰. Donc, la focalisation se penche sur la question de perception ou de point de vue adopté par le narrateur.

G. Genette divise la focalisation en trois types ;

- La focalisation zéro ; le narrateur est omniscient, absent du récit, il en sait plus que les personnages, il connaît leurs pensées et leurs sentiments.
- La focalisation interne ; le narrateur est un personnage, présent dans le récit, il sait autant que le personnage focalisateur, il a une connaissance limitée de leurs pensées et leurs sentiments.
- La focalisation externe ; le narrateur ne saisit que l'aspect extérieur des choses. Les événements sont rapportés avec objectivité.

L'Attentat de Y. Khadra est raconté à la première personne et nous pouvons accéder seulement à la même information que le narrateur, donc ce dernier, est en focalisation interne prenant pour exemple le passage suivant :

*« Je dîne dans un petit restaurant discret, avale quelques bières dans un bar à l'autre bout de la rue, puis je vais traîner sur la plage jusqu'à une heure avancée de la nuit. Le bruit des vagues m'insuffle une sorte de plénitude. Je rentre chez moi un peu éméché, mais l'esprit débarrassé de pas mal de scories. Je m'assoupis dans le fauteuil, habillé, chaussures aux pieds – le sommeil m'a happé entre deux bouffées de cigarette. C'est le claquement d'une fenêtre qui me réveille en sursaut. Je m'aperçois que je nage dans mes transpirations. Je crois avoir fait un mauvais rêve, mais impossible de me rappeler quoi au juste. »*¹⁰¹.

¹⁰⁰ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.49.

¹⁰¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, *Op.cit.* p. 107.

Ici le narrateur raconte une succession d'action qu'il entreprend, il est dans un temps focal interne. Le narrateur peut aussi percevoir les sentiments des personnages qui l'entourent à un certain degré, puis il les interprète à sa façon comme dans le passage suivant « *Sihem adore la ferme et les veillées tardives sur un tertre que la lune baigne de lumière tranquille* »¹⁰². Ici la focalisation est interne, *Amine* affirme que sa femme aime la ferme, mais étant dit que le narrateur n'est pas omniscient, on n'est pas sûr que *Sihem* adore la ferme. Dans une focalisation interne, le narrateur peut tout aussi percevoir les gestes des personnages, mais ne pas connaître leurs vraies significations, il ne peut qu'en déduire le sens, prenant pour exemple le passage suivant :

« *Kim a surtout peur que je me fasse du mal, que je ne supporte pas un tête-à-tête avec moi-même, que je finisse par céder au siège de mon tourment. Elle me croit à deux doigts de la dépression, à portée du geste définitif. Elle n'a pas besoin de me l'avouer ; tout en elle trahit ses profondes inquiétudes : ses doigts qui tambourinent sur n'importe quoi, ses lèvres qui ne savent quoi faire de leurs grimaces, ses yeux qui se débinent dès que les miens insistent, sa gorge qu'elle doit racler chaque fois qu'elle a quelque chose à me dire... Je me demande comment elle fait pour ne pas perdre le fil et continuer de me suivre à la trace avec une vigilance aussi soutenue.* »¹⁰³.

Ici *Amine* perçoit les mouvements de *Kim* et suppose par son expérience, et sa connaissance de son ami qu'elle s'inquiète pour lui, sans connaître ce qu'elle pense vraiment.

Ainsi, *L'Attentat* est un roman narré à la première personne, d'abord le narrateur *Amine* est homodiégétique, ensuite le niveau de narration est extradiégétique, cela nous a donné le statut du narrateur extra-homodiégétique, et enfin la focalisation est interne.

On remarque que généralement au cinéma la narration est assurée par l'image, la musique et les bruits comme l'affirme Jean-Marc Limoges « *Le cinéma, art polyphonique, recourt à l'image, aux sons (aux bruits, à la musique et, bien sûr, aux*

¹⁰² *Ibid.* p.27.

¹⁰³ *Ibid.* p.166.

paroles), voire aux mentions écrites pour raconter ses histoires. »¹⁰⁴. C'est le cas dans le film *L'Attentat*, c'est un écart que nous pouvons souligner, puisque le narrateur dans le roman est assumé par *Amine*, contrairement dans le film où la narration est essentiellement assumée par l'image, la musique, et les bruits. Pour ne pas perturber l'organisation du chapitre, nous préférons détailler ce point dans le troisième chapitre exclusivement réservé au traitement du roman *L'Attentat* par le cinéma.

2. Les personnages en action, la quête de vérité

Le personnage d'un roman est construit par ses actions, comme le souligne Daniel Fabre ethnologue et anthropologue français « *le personnage n'a pas d'essence psychologique, mais est définissable d'abord par ses actions.* »¹⁰⁵. Nous mettrons ainsi en relief les actions des personnages actant dans le roman. Pour analyser ces actions, nous aurons recours à un schéma nommé « schéma actanciel ».

Algridas-Julien Greimas, dans son ouvrage *Sémiotique structural*¹⁰⁶, réduit la notion de personnage à celle d'actant qui les regroupe dans des catégories dites communes. Y. Reuter explique la notion avancée par A-J. Greimas « *Il va appeler ces catégories communes – abstraites – de forces agissantes (il ne s'agit pas seulement de personnages « humains ») nécessaires à toute intrigue, des actants.* »¹⁰⁷. À travers cette explication, nous comprenons que le rôle d'actant ne se limite pas qu'aux personnages, il peut aussi être assumé par un objet, un animal, ou autre.

Inspiré des théories de Vladimir Propp, A - J. Greimas a développé son schéma actanciel, qu'il juge modèle simplifié et applicable dans tout récit, comme il le souligne :

¹⁰⁴ LIMOGES, Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le : 07/03/ 2016, sur : URL : <http://narratologie.revues.org/6795> ; DOI : 10.4000/narratologie.6795.

¹⁰⁵ FABRE, Daniel, « Jean de l'Ours : analyse formelle et thématique d'un conte populaire », extrait de la revue *Folklore*, Travaux du Laboratoire d'ethnographie et de civilisation occitane, vol. 2, Carcassonne, 1969, p.8. consulté le : 20/03/2016, sur : http://garae.fr/Folklore/R52_131_132_AUTOMN_1968.pdf .

¹⁰⁶ GREIMAS, Algridas-Julien, *Sémiotique structurale: recherche et méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

¹⁰⁷ RETEUR, Yves, *L'analyse du récit*, Op.cit. p.30.

«...sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projection d'adjuvant et d'opposant.»¹⁰⁸.

Le théoricien avance dans sa conception, six classes d'actants, et les classe en trois axes, chaque axe est formé d'un couple d'actant opposant.

- Sujet / objet ; situés sur l'axe du désir (vouloir) ; le sujet qui est en quête, cette dernière peut être définie comme « *Recherche d'un objet, d'une valeur ou même d'une personne qui prend sa source dans les convictions et la volonté de l'individu à accomplir son objectif.* »¹⁰⁹ . Le sujet est orienté vers un objet qui désire obtenir.
- Destinataire / destinataire ; situés sur l'axe de la communication (savoir) ; le destinataire impulse le sujet à la quête, et le destinataire bénéficie de cette quête.
- Adjuvant / opposant ; situés sur l'axe de pouvoir ; l'adjuvant aide le sujet dans sa quête, par contre l'opposant fait obstacle à la quête.

En appliquant cette grille dans notre corpus *L'Attentat* de Y. Khadra, on trouve ;

2.1 Vers une quête de vérité

2.1.1 Sujet / objet

Le sujet est *Amine*, est actant, il est en quête d'un objet, qui est la vérité à propos de sa femme « *Je veux juste comprendre comment la femme de ma vie m'a exclu de la sienne, comment celle que j'aimais comme un fou a été plus sensible au prêche des autres plutôt qu'à mes poèmes* »¹¹⁰. Le protagoniste essaye de comprendre

¹⁰⁸ GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Op.cit.p.180,

¹⁰⁹ Linternaute.com, consulté le : 12/03/2016, sur : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/quete/>.

¹¹⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Op.cit. p.109.

les agissements de sa compagne « *Je veux juste comprendre ce qui s'est passé.* »¹¹¹. Ainsi le sujet *Amine* est orienté vers l'objet de désir, qui est la vérité.

2.1.2 Destinateur / destinataire

Le protagoniste de l'histoire est à la fois destinateur et destinataire, car il cherche une réponse à ces questions, pour apaiser son esprit :

*« Pour moi, la seule vérité qui compte est celle qui m'aidera un jour à me reprendre en main et à retrouver mes patients. Car l'unique combat en quoi je crois et qui mériterait vraiment que l'on saigne pour lui est celui du chirurgien que je suis et qui consiste à réinventer la vie là où la mort a choisi d'opérer. »*¹¹².

Pour arriver à cette conclusion, *Amine* a eu l'aide de certaines personnes, qu'A-J. Greimas appelle adjuvants.

2.1.3 Adjuvant / opposant

Ainsi, le héros a eu l'aide de son ami *Kim Yehuda*, qui la plus soutenu dans les moments les plus difficiles, elle est là dans presque la totalité du roman, la preuve même de son soutien, c'est qu'elle a insisté à l'accompagner dans sa quête :

*« Kim a tenu à m'accompagner à Bethléem. C'est la condition qu'elle a posée pour consentir à me laisser prendre des risques aussi flagrants. Elle veut être à mes côtés. Ne serait-ce que pour me servir de chauffeur, a-t-elle ajouté. »*¹¹³.

Autre adjuvant, *Naveed Ronnen* haut fonctionnaire de la police, et ami du protagoniste, il est moins en vue que *Kim*, mais il apporte son soutien à *Amine*, preuve de son amitié, il l'a sorti de prison à deux reprises :

« Au bas des marches, une grosse voiture laisse tourner son moteur. Naveed Ronnen est au volant. Il met pied à terre et, un coude sur la portière, il

¹¹¹ *Ibid.* p.206.

¹¹² *Ibid.* p. 226.

¹¹³ *Ibid.* p.111.

attend que je le rejoigne. Je comprends aussitôt qu'il n'est pas étranger à ma libération. »¹¹⁴.

Dans le roman on peut aussi dégager un autre adjuvant qui n'est pas personnage, mais objet, qui est la lettre écrite par *Sihem* à son mari :

« Parmi les factures, une petite enveloppe attire mon attention. Pas d'expéditeur ; juste un timbre et un tampon dessus. Elle a été postée de Bethléem. Mon cœur manque de se déboîter lorsque je reconnais l'écriture de Sihem. »¹¹⁵.

Cette lettre aide le protagoniste à mieux comprendre les motivations de sa femme et ajoute une piste à suivre pour sa quête de vérité.

L'existence d'adjuvant, induit automatiquement à l'existence d'opposants, qui nuisent à la quête. Ainsi, *Amine* a connu des obstacles dans son enquête, au début c'est la police israélienne incarnée par le capitaine *Moshé*, lors de l'interrogatoire. Le capitaine voulait le faire craquer, et avouer ce qu'il sait sur l'attentat « *Le capitaine Moshé et ses assistants me tiennent en éveil vingt-quatre heures d'affilée. Les uns après les autres, ils se relaient dans la pièce sordide où se déroule l'interrogatoire. »¹¹⁶.*

Ensuite, il y a les miliciens, qui n'apprécient pas sa venue dans leur territoire, et le font savoir :

« À l'appel du muezzin, je sors dans la rue et me dirige vers la mosquée pour la troisième fois d'affilée. Les gardiens du temple ne m'attendent pas dans leur repaire ; ils anticipent et ils me tombent dessus à un pâté de maisons de chez Yasser. Ils sont cinq. Deux se tiennent en faction au bout de la venelle, les trois autres me bousculent dans une porte cochère. »¹¹⁷.

Nous avons remarqué, l'existence d'un objet opposant, la photo qu'*Amine* à découvert en feuilletant un album photo « *Puis une photo m'interpelle [...] Il s'agit*

¹¹⁴ *Ibid.* pp.54-55.

¹¹⁵ *Ibid.* p.73.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 49.

¹¹⁷ *Ibid.* p.135.

donc de deux photos prises au même moment, probablement à tour de rôle par les deux figurants. Je mets un certain temps à l'admettre. »¹¹⁸. Cette photo est considérée comme, opposant, car elle nuit à sa quête initiale qui est la vérité, elle installe même le doute dans l'esprit d'*Amine*, et le plonge dans une longue dépression.

Le schéma actanciel d'A-J. Greimas constitue l'essence des actions du personnage, qui est indispensable à la suite événementielle du récit.

2.2 Du chirurgien à l'enquêteur

Chaque roman a une structure événementielle, contrairement à A - J. Greimas qui parle d'action, V. Propp parle de fonction, et il la définit comme « *l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification pour le développement du conte dans sa totalité.* »¹¹⁹. La fonction chez V. Propp, est une succession d'action entreprise par un personnage, afin de développer l'histoire, et il distingue trente et une fonctions.

Paul Larivaille repris et réduit ces fonctions en cinq étapes, il les regroupe dans un schéma, qu'il appelle schéma quinaire, l'appliquant ainsi dans un récit pour y retrouver sa structure, Y. Reuter affirme que « *Dans ce modèle, le récit se définit fondamentalement comme la transformation d'un état (initial) en a autre état (final)* »¹²⁰. Ce modèle se résume à passer d'un état initial à un autre état par transformation. Ainsi le schéma quinaire comporte les étapes suivantes ;

1. Avant : état initial (équilibre)
2. Pendant : complication (élément perturbateur)
3. Pendant : action (dynamique)
4. Pendant : résolution (forces équilibrantes)
5. Après : état final (équilibre)

¹¹⁸ *Ibid.* p. 176.

¹¹⁹ PROPP, Vladimir, *Morphology of Folktale*, p.20, cité par BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27, consulté le : 27/03/2016, sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.

¹²⁰ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, *Op.cit.* p.23.

Selon Vincent Jouve l'interprétation de ce schéma est :

« ...relativement simple : le récit se définit comme le passage d'un état à un autre. Cette transformation, qui correspond aux étapes (2), (3) et (4), suppose un élément qui l'enclenche (la provocation), une dynamique qui l'effectue (l'action) et un épisode qui clôt le processus (la sanction) »¹²¹.

Alors, ce schéma se traduit par une suite logique des événements. En passe d'un état initial à un état final, et entre les deux états on y retrouve un état de transformation, qui se constitue de ; la provocation, l'action et la sanction. V. Jouve ajoute que :

« Ce modèle, proposé à l'origine pour rendre compte de la séquence narrative élémentaire des contes, s'est révélé très efficace pour mettre au jour la logique profonde qui sous-tend l'intrigue de n'importe quel récit. »¹²².

Donc, ce modèle est applicable à n'importe quel récit pour y dévoiler la structure profonde de l'histoire. En l'appliquant à notre roman *L'Attentat*, tous ces événements peuvent se résumer ainsi :

2.2.1 État initial, journée paisible d'un chirurgien

En mettant à part l'incipit, le début du roman est marqué par l'équilibre *Amine* passe une journée comme les autres à l'hôpital :

« Après l'opération, Ezra Benhaim, notre directeur, vient me voir dans mon bureau. C'est un monsieur alerte et vif malgré la soixantaine révolue et son embonpoint naissant. À l'hôpital, on le surnomme le maréchal des logis à cause de son caporalisme excessif aggravé d'un humour toujours en retard d'une pertinence. Mais dans les coups durs, il est le premier à retrousser les manches et le dernier à sortir de l'auberge. »¹²³.

On perçoit aussi que dans l'état initial, l'auteur décrit les traits physiques et moraux de certains personnages, on découvre aussi sur la fonction, le parcours, et les

¹²¹ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, *Op.cit.* p.61.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Khadra, Yasmina, *L'Attentat*, *Op.cit.* p. 13.

origines du personnage d'Amine « *il était difficile, pour un fils de bédouin, de se joindre à la confrérie de l'élite universitaire sans provoquer un réflexe nauséeux* »¹²⁴.

Cet état d'équilibre ne tient pas longtemps, car un élément perturbateur vient changer cet équilibre.

2.2.2 Complication

Le changement d'un état initial à un autre, passe par une transformation de l'histoire, et elle est déclenchée par un élément perturbateur :

*« Soudain, une formidable explosion fait vibrer les murs et tintinnabuler les vitres de la cantine. Tout le monde se regarde, perplexe, puis ceux qui sont près des baies vitrées se lèvent et se retournent vers l'extérieur. Kim et moi fonçons sur la fenêtre la plus proche. Dehors, les gens qui vauquaient à leurs occupations dans la cour de l'hôpital se tiennent immobiles, la tête tournée vers le nord. La façade du bloc d'en face nous empêche de voir plus loin. »*¹²⁵

L'explosion est l'élément déclencheur principal de toute l'action du roman *L'Attentat* de Y. Khadra. C'est après qu'on apprend que c'est un attentat « *C'est sûrement un attentat, dit quelqu'un.* »¹²⁶. Cet attentat à chambouler le quotidien paisible du protagoniste. Bien que l'attentat est un élément déclencheur général de toute l'action du roman, il existe d'autres éléments déclencheurs qui ont poussé Amine à l'action comme la lettre que lui a laissée sa femme « *Soudain, je me fige. Pourquoi Bethléem ?... Que va-telle m'apporter, cette lettre d'outre-tombe ? Mes doigts tremblent ; ma pomme d'Adam s'affole dans ma gorge asséchée.* »¹²⁷. Cette lettre est un indice qui pousse le personnage principal à l'action, autre élément qu'on considère perturbateur la photo trouver par le protagoniste, quand il feuilletait un album photo.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.* p. 17.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.* p. 73.

2.2.3 Dynamique

Bien que l'attentat, c'est fait dans les premières pages du roman, la vraie quête d'*Amine* commence après avoir lu la lettre de *Sihem*, c'est cette dernière qui a poussé le protagoniste à prendre la décision de partir « *il faut que j'aille à Bethléem.* »¹²⁸, justifiant cette décision par son besoin de savoir, « *Je veux savoir qui a endoctriné ma femme, qui l'a bardée d'explosifs et envoyée au casse-pipe. Il n'est pas question, pour moi, de croiser les bras ou de tourner une page que je n'ai pas assimilée.* »¹²⁹. *Amine* se met en route, et les actions s'enchaînent, une fois à Bethléem, le protagoniste commence à poser des questions qui l'ont conduit à une autre piste « *Il se peut que la rumeur exagère, mais, d'après ce que tout le monde raconte, Sihem a été bénie par cheikh Marwan ce vendredi-là.* »¹³⁰. Lorsque, il la apprend *Amine* décide de faire une visite à la mosquée pour rencontrer l'imam, il se retrouve chassé « *Vers midi, trois jeunes hommes, surgis de je ne sais d'où, s'approchent de moi et, après les salamalecs d'usage, m'informent que ma présence dans la mosquée était inutile et me prient de quitter les lieux.* »¹³¹. À plusieurs fois il a essayé d'y revenir, mais à chaque fois il se trouve intercepté par des hommes, qui le menacent, il finit par rencontrer l'imam en forçant son chemin, insatisfait il voulut retourner encore une fois à la mosquée, mais il se fait tabasser, avant même d'arriver à la mosquée :

«Le soir, ne voyant rien venir, je décide de retourner à la mosquée. Deux hommes me tombent dessus dans une venelle. Le premier m'attrape par le collet et me fauche les jambes avec son pied ; le second me porte un coup de genou dans la hanche avant que je touche le sol. J'enfonce mon poignet blessé sous une aisselle et, le visage sous le bras, je me recroqueville sur moi-même pour me protéger des coups qui se mettent à pleuvoir de tous les côtés. Les deux hommes s'acharnent sur moi en promettant de me lyncher sur place s'ils me surprennent à rôder dans les parages. »¹³².

Par la suite il finit par rencontrer, un chef du mouvement, puis il décide de rentrer et de tourner la page :

¹²⁸ *Ibid.* p.103

¹²⁹ *Ibid.* p.104

¹³⁰ *Ibid.* p.121.

¹³¹ *Ibid.* p.133.

¹³² *Ibid.* p.150-151.

« Je n'éprouve plus le besoin d'aller plus loin. Maintenant que j'ai vu de mes propres yeux à quoi ressemblent un chef de guerre et un faiseur de kamikazes, l'emprise de mes démons s'est ramollie. J'ai décidé d'arrêter mon cirque : je rentre à Tel-Aviv. »¹³³.

Amine accepte la réalité en voyant comment une organisation djihadiste pour certains, terroriste pour d'autres fonctionne, il ne veut courir aucun autre risque, il rentre chez lui. Mais l'action se relance quand *Amine* découvre la photo de *Sihem* et *Adel* son neveu, qu'elle la mener vers le doute et la dépression, *« Mon cœur se contracte. Un vague malaise me gagne. Les deux photos m'effraient. J'essaie de leur trouver une excuse, une raison, une hypothèse ; en vain. »¹³⁴* . Cette photo est devenue une nouvelle piste, poussent *Amine* à chercher cette fois-ci *Adel* pour des réponses. L'action ne s'arrête pas puisque le protagoniste est en constant mouvement. Il se met à la recherche d'*Adel* à Janin. Arriver, il se fait kidnapper :

« Quelques heures plus tard, bâillonné et les yeux bandés, on me jette dans le coffre d'une voiture. Pour moi, c'est la fin. On va m'emmener sur un terrain vague et m'exécuter. Mais ce qui me dérange, c'est la docilité avec laquelle je me laisse faire. Un agneau se serait mieux défendu. En s'abattant sur moi, le couvercle du coffre m'a confisqué le peu d'estime que je réclamaï pour ma personne, en même temps il m'a soustrait au reste du monde.»¹³⁵.

Menacer de mort par des miliciens à plusieurs reprises, il a fini par rencontrer leur chef qui le relâche.

2.2.4 Résolution

Le dénouement de la traversée d'*Amine* vient lorsqu'il rencontre son neveu :

« Une silhouette s'encadre dans l'embrasure. Je la reconnais tout de suite ; trapue, empâtée, les épaules tombantes, les jambes courtes et légèrement

¹³³ *Ibid.* p.161.

¹³⁴ *Ibid.* p.176.

¹³⁵ *Ibid.* p.207.

arquées - c'est Adel. Je ne sais pas pourquoi, le voyant me rejoindre au fond de ma nuit, un sanglot m'ébranle de la tête aux pieds. »¹³⁶.

L'échange entre les deux hommes a abouti à une réponse d'Adel :

« Sihem était une femme pieuse. Et on ne peut pas tromper son mari sans offenser le Seigneur. Ça n'a pas de sens. Quand on a choisi de donner sa vie au bon Dieu, c'est qu'on a renoncé aux choses de la vie, à toutes les choses d'ici-bas, sans exception. Sihem était une sainte. Un ange. J'aurais été damné rien qu'en levant trop longtemps les yeux sur elle. »¹³⁷

Adel explique que Sihem a luttée pour la cause, et que ses conceptions ont été plus fort que son mariage, mais en même temps il rassure Amine, en affirmant que sa femme lui a été toujours fidèle. Pour Amine sa quête de vérité touche à sa fin il considère que son voyage est terminé :

« Le parcours a été terrible, mais je n'ai pas l'impression d'avoir atteint quelque chose, accédé à quelque réponse rédemptrice. En même temps, je me sens délivré ; je me dis que je suis arrivé au bout de mes peines et qu'à partir de là plus rien ne pourra me prendre au dépourvu. Cette douloureuse quête de vérité est mon voyage initiatique, à moi. Vais-je reconsidérer l'ordre des choses désormais, le remettre en question, me repositionner par rapport à lui ? Sûrement, mais je n'aurai pas le sentiment de contribuer à quelque chose de majeur. Pour moi, la seule vérité qui compte est celle qui m'aidera un jour à me reprendre en main et à retrouver mes patients. »¹³⁸.

Même si le protagoniste n'a pas abouti à une réponse qui la convaincu, il reste qu'il a achevé son voyage et a trouvé une vérité qui l'aidera à avancer.

2.2.5 État final, retrouvailles émouvantes et mort tragique

Retour à un état d'équilibre qui n'est pas celui de l'état initial, Amine retourne à la maison familiale et rencontre ses semblables, il est heureux de l'avoir fait « *Je ne*

¹³⁶ Ibid. pp.213-214.

¹³⁷ Ibid. p.216.

¹³⁸ Ibid. pp.225-226.

regrette pas cette escale parmi les miens. Leur chaleur me réconforte, leur générosité me rassure. »¹³⁹. *Amine* retrouve une tranquillité perdue depuis la mort de sa femme.

La fin du roman est dramatique puisque, le protagoniste meurt suite à une attaque lancée par les israéliens. *Amine* prend conscience de sa mort lorsque ont lui ferme les yeux :

*« Seul un vieillard s'agenouille devant moi. Il évoque le nom du Seigneur, porte sa main sur mon visage, baisse mes paupières. D'un coup, toutes les lumières et tous les bruits du monde s'estompent. Une peur absolue me saisit. Pourquoi me ferme-t-il les yeux ?... C'est en n'arrivant pas à les rouvrir que je comprends : C'est donc ça ; c'est fini, je ne suis plus... »*¹⁴⁰.

Dans ce point nous avons dégagé les actions des personnages du roman *L'Attentat*, en appliquant le schéma actanciel pour déterminer l'objectif du personnage principal, qui est la quête de vérité, puis nous avons appliqué le schéma quinaire pour démontrer le cheminement de la quête d'*Amine*.

Le choix de traiter les personnages par leurs actions, est dû à l'absence cruelle de description du personnage principal sa nous amener à l'incapacité d'analyser son statut, puisque, le roman ce centre dans l'action qu'a la description. Cette étude nous servira aussi pour montrer l'écart qu'il y a entre l'histoire et les personnages, du roman *L'Attentat*, et sont long métrage.

3. Cadre spatio-temporel, de Tel-Aviv à Janin

L'espace et le temps sont deux facteurs spécifiques pour situer le roman dans un endroit et une époque précise, ce sont deux notions difficilement dissociables comme l'affirme Jean-Yves Triade « *Crée un espace et un temps, sont une seule est même opération, bien loin que l'un vienne couper l'autre comme une parenthèse.* »¹⁴¹. Ainsi ces deux catégories narratives sont complémentaires, sur la construction d'un récit. Ici nous essayerons d'abord d'identifier l'espace de la quête, ensuite analyser le temps, par rapport à l'histoire dans *L'Attentat*.

¹³⁹ *Ibid.* p.236.

¹⁴⁰ *Ibid.* p.245.

¹⁴¹ TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Puf, 1978, p. 67.

3.1 Identification des espaces de la quête

L'espace est étudié comme toutes les autres catégories narratives, Y. Tadié propose la définition suivante « *Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.* »¹⁴². Ainsi, l'espace est perçu comme un signe qui produit un effet du réel, car chaque récit a un espace qui conduit son action, dans ce point nous identifierons les espaces de la quête, c'est-à-dire identifier les lieux parcourus par le personnage principal dans *L'Attentat* de Y. Khadra.

Dans ce dernier, l'auteur nous plonge dans plusieurs endroits aussi différents les uns comme les autres entre deux états en conflits, Israël et la Palestine.

La ville de Tel-Aviv est un lieu où le protagoniste réside dans « ... *une magnifique demeure dans l'un des quartiers les plus huppés de Tel-Aviv...* »¹⁴³. Et exerce son métier de chirurgien dans un hôpital réputé de Tel-Aviv. L'auteur indique des espaces existant, pour faire un effet du réel. Cette ville paisible est le point de départ de la quête d'*Amine*, il nous décrit à un moment la ville après l'attentat :

« Au sortir de l'hôpital, la ville paraît sereine. Le drame qui vient de l'ébranler n'a pas égratigné ses habitudes. D'interminables files de voitures prennent d'assaut la rocade de Petah Tiqwa. Les cafés et les restaurants grouillent de monde. Les trottoirs sont envahis de noctambules. J'emprunte l'avenue Gevirol jusqu'à Bet Sokolov où un poste de contrôle, dressé après l'attentat, oblige les usagers de la route à contourner le quartier de Haqiryra qu'un dispositif de sécurité draconien isole du reste de la ville. Je parviens à me faufiler jusqu'à la rue Hasmonaïm plongée dans un silence sidéral. De loin, je peux voir le fast-food soufflé par le kamikaze. La police scientifique quadrille l'endroit du drame et procède à des prélèvements. La devanture du restaurant est disloquée d'un bout à l'autre ; le toit s'est effondré sur l'ensemble de l'aile sud, zébrant le trottoir de traînées noirâtres. Un lampadaire déraciné est couché en travers de la chaussée jonchée de toutes

¹⁴² *Ibid.* p. 34.

¹⁴³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, *Op.cit.* p. 28

sortes de débris. Le choc a dû être d'une violence inouïe ; les vitres des bâtiments alentour ont sauté et certaines façades se sont écaillées »¹⁴⁴

Dans ce passage le personnage principal nous décrit les lieux de l'attentat avec précision il nous donne l'impression de voir les rue et les quartiers avec lui. Durant sa quête *Amine* a fait un passage dans la ville de Jérusalem, qu'il nous la décrit comme :

« ... une ville que j'ai perdue de vue depuis une douzaine d'années. Son animation effrénée et ses échoppes débordantes de monde ressuscitent en moi des souvenirs que je croyais tombés au rebut. . Des images fulgurent dans mon esprit, d'une blancheur tranchante, reviennent tournoyer au milieu des senteurs de la vieille ville. »¹⁴⁵.

Le personnage nous décrit la ville de Jérusalem comme animer, et évoque une nostalgie perdue, contrairement à Bethléem qui est devenu une ville où tous les misères du monde s'entassent :

« Bethléem a beaucoup changé depuis mon dernier passage, il y a plus d'une décennie. Engrossée par les cohortes de réfugiés désertant leurs contrées devenues des stands de tir, elle propose de nouveaux fatras de taudis en parpaings nus, dressés les uns contre les autres comme des barricades - la plupart encore au stade de finition, recouverts de tôle ou hérissés de ferraille, avec des fenêtres hagardes et des portails grotesques. On se croirait dans un immense centre de regroupement où tous les damnés de la terre se sont donné rendez-vous pour forcer la main à une absolution qui ne veut pas révéler ses codes. »¹⁴⁶.

. À Bethléem première destination dans sa quête, *Amine* a traversé deux espaces qui sont la maison de sa sœur et la grande mosquée.

Sont parcourt la conduit à la ville de Janin abandonner a sont sorte, est devenu un champ de ruine, dévorer par la haine et le désarroi :

« À Janin, la raison semble s'être cassé les dents et renoncer à toute prothèse susceptible de lui rendre le sourire. D'ailleurs plus personne n'y

¹⁴⁴ *Ibid.* pp.24-25.

¹⁴⁵ *Ibid.* p.112.

¹⁴⁶ *Ibid.* p.113.

sourit. La bonne humeur d'autrefois a mis les voiles depuis que les linceuls et les étendards ont le vent en poupe. »¹⁴⁷.

C'est dans cette ville qu'*Amine* aboutit dans sa quête et rencontre *Adel*.

Le choix de ces lieux par l'auteur n'est pas fortuit. Puisque, chaque ville représente le conflit au plus haut point, toutes ces villes sont touchées par la haine exercée par l'humain en cette terre sainte, de l'attentat du côté des Palestiniens et de l'oppression des Israéliens, Tel-Aviv capital politique de l'état hébreu et souvent cibler par les terroristes intégristes, et Janin a subi le plus d'oppression israélienne durant la seconde intifada de 2001 à 2003.

3.2 Le temps

Le temps est comme l'espace une catégorie narrative d'un récit, à ce sujet Y. Reuter déclare qu'il existe deux temps dans un récit :

« Outre les questions ayant trait à la parole, à la perspective et aux niveaux, la narration met encore en jeu une autre dimension : celle de la temporalité. Tout récit construit en effet de multiples relations entre deux séries temporelles : le temps, réel ou fictif, de l'histoire racontée et le temps mis à la raconter (le temps de la narration). »¹⁴⁸.

La temporalité d'un récit est construite par une multitude de relations entre deux types de temporalité. À ce propos G. Genette ajoute :

« Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits... »¹⁴⁹.

Ainsi, le récit se compose de deux temporalités qui sont ;

- Temps raconté ; c'est un temps propre à l'histoire, il se mesure en seconde, minute, jour, heure, c'est une temporalité référentielle elle renvoie a un temps

¹⁴⁷ *Ibid.* p.195.

¹⁴⁸ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, *Op.cit.* p.60.

¹⁴⁹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, *Op.cit.* p. 77.

humain, où l'auteur fixe le cadre de son récit à une époque et dans une durée bien précise.

- Temps racontant ; le temps de la narration, il se mesure par les pages et les lignes du texte.

Dans *L'attentat* de Y. Khadra, nous avons relevé deux indices qui nous aident à situer le temps référentiel du roman. Premier indice est la citation du mur de séparation « ...une muraille hideuse s'insurge incongrûment contre mon ciel d'autrefois, si obscène que les chiens préfèrent lever la patte sur les ronces plutôt qu'à ses pieds. »¹⁵⁰. Mur construit par les Israéliens de 2002 à 2005 pour séparer les deux peuples. Second indice est la citation du Premier ministre israélien Ariel Sharon qui a gouverné entre 2001/2006. De ce fait, le temps fictif se situe dans une époque contemporaine de 2002 à 2005.

La mise en relation des deux temps (temps raconté et temps racontant) dans un récit, engendre selon G. Genette trois relations possible qui sont ; *la durée*¹⁵¹, *la fréquence*¹⁵² et *l'ordre*¹⁵³. Nous nous intéressons tout particulièrement à cette dernière, qui est la relation entre la succession d'évènement et l'ordre dans lesquels ils sont racontés par le narrateur, soit dans un cas d'homologie, c'est-à-dire le respect de l'ordre chronologique des évènements, ou dans un cas de discordance c'est-à-dire que l'ordre chronologique des évènements n'est pas respecté, d'où le terme les anachronies, que G. Genette appelle « *les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit.* »¹⁵⁴. Le narrateur raconte les événements sans forcément, respecter l'ordre chronologique de l'histoire. Il existe deux types d'anachronies :

L'analepse est un retour en arrière, l'auteur revient à un épisode passé de l'histoire où nous trouvons, au cinéma on l'appelle flash-back.

¹⁵⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, *Op.cit.* p.231.

¹⁵¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, *Op.cit.* pp.122-144.

¹⁵² *Ibid.* pp.145-182.

¹⁵³ *Ibid.* pp.77-121.

¹⁵⁴ *Ibid.* p.79.

Dans *L'Attentat*, nous avons remarqué que la chronologie événementielle de l'histoire est discordé, d'où la présence d'analepse comme nous le démontre le passage suivant :

« Dans ma tête, des voix se télescopent. Celle du capitaine Moshé d'abord - le conducteur de l'autocar Tel-Aviv-Nazareth dit que ta femme est montée dans une Mercedes ancienne modèle de couleur crème -, heurté de plein fouet par celle de Naveed Ronnen - mon beau-père a la même. »¹⁵⁵.

Ici l'auteur revient à des propos déjà dits, *Amine* ce remémore ce qu'en lui a dit à propos de sa femme. À plusieurs moments de l'histoire le narrateur s'arrête et revient en arrière pour raconter ses souvenirs d'enfance et sa relation avec sa famille, son père en particulier *« Je me souviens que je n'arrêtais pas de trotter derrière mon père qui, la toile en bouclier et le pinceau érigé en fer de lance, s'entêtait à traquer sa licorne à travers un pays où les légendes rendent triste. »¹⁵⁶.* Il revient aussi sur des souvenirs joyeux avec sa femme :

« Je n'oublierai jamais la joie de Sihem lorsque je lui ai retiré le bandeau des yeux pour lui faire découvrir notre maison. Elle a sauté si haut sur son siège que sa tête a fissuré le plafonnier de la voiture. Et la regarder éperdument heureuse comme une gamine dont on réalise le vœu le plus cher le jour de son anniversaire était, pour moi, un total enchantement. »¹⁵⁷.

Ces souvenirs sont des passages racontés par le narrateur, qui ébranle la chronologie première du récit.

La prolepse est une anticipation temporelle, l'auteur avance un événement, qui va avoir lieu plus tard dans l'histoire.

Nous avons constaté en lisant *L'Attentat* ; la présence d'une prolepse au niveau de l'incipit. Ainsi l'auteur anticipe des événements qui vont avoir lieu plus tard dans l'histoire, et il prend soin de nous laisser avec des incertitudes. Puisque, dès le début on comprend qu'il s'agit d'une attaque à la bombe *« Quelque chose a zébré le ciel*

¹⁵⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Op.cit. p. 128.

¹⁵⁶ *Ibid.* pp.234-235.

¹⁵⁷ *Ibid.* p.72.

*et fulguré au milieu de la chaussée, semblable à un éclair ; son onde de choc m'a atteint de plein fouet, disloquant l'attroupement qui me retenait captif de sa frénésie.»*¹⁵⁸. Le personnage principal nous livre la scène d'horreur qu'il a eu lieu. Comme le protagoniste, on ne sait pas ce qui lui arrive. Car, les dernières lignes de l'incipit nous laissent avec la question ; qu'est-il arrivé à *Amine* ? « *Des bras m'attirent à l'intérieur de la cabine, me jettent presque au milieu d'autres cadavres. Dans un dernier soubresaut, je m'entends sangloter... ' Dieu, si c'est un affreux cauchemar, faites que je me réveille, et tout de suite... ' »*¹⁵⁹. À travers ce passage on comprend qu'*Amine* est blessée, mais on ne sait pas s'il est mort ou qu'il rêve. La réponse nous vient qu'à la fin du roman, où l'auteur reprend les mêmes événements que celle dans l'incipit ; une attaque et des morts, mais cette fois-ci l'auteur nous livre la suite, où *Amine* prend conscience de ce qu'il lui arrive, il est en train de mourir.

Dans ce point, nous avons, premièrement, identifié les espaces de la quête du personnage principal, nous avons conclu que l'espace fictif est tiré d'espace existant pour donner un effet du réel. L'intérêt porter sur l'espace a pour but de permettre de voir les modifications où les ajoutes des espaces dans le film.

Deuxièmement, nous avons analysé le temps du récit, d'abord, en situant l'histoire dans une époque, ensuite nous avons vu les différents types d'anachronies très présente dans un récit non linéaire, qui est la caractéristique première d'un film.

Dans ce chapitre, nous avons vu différents aspects du roman *L'Attentat*, en s'appuyant sur une étude narratologique.

D'abord, nous avons déterminé en premier le statut du narrateur qui est extra-homodiégétique, et nous avons démontré la perspective adopter dans le roman, qui est une perspective interne.

Ensuite, nous avons identifié les actions des personnages, en se focalisant sur le personnage principal, trouvons ainsi son objectif, qui est la quête de vérité, puis nous

¹⁵⁸ *Ibid.* p.7.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 11.

avons vu comment cette quête est cheminée, pour en déduire la structure profonde du récit.

Puis, nous avons identifié l'espace et le temps présent dans le roman ; nous avons identifié d'abord, les espaces parcourus par *Amine* dans sa quête, et ensuite pour le temps nous avons constaté que la structure du récit est non linéaire, et ne respecte pas une chronologie successive.

Enfin, cette analyse nous servira pour faire le parallèle entre le livre et le film dans le prochain chapitre.

Chapitre III

Du roman au film *L'Attentat*

Nous consacrerons ce chapitre au passage du roman *L'Attentat* au cinéma, en suivant la méthodologie d'approche de M. Labbé dans son article « Ce que le cinéma fait à boule de suif », c'est-à-dire que nous nous appuyerons sur des critiques faites sur le film.

Pour ce faire nous allons, d'abord, présenter le film, son réalisateur, et le contexte de sa réalisation.

Puis établir le type d'adaptation filmique, en faisant un parallèle entre le livre et son long-métrage au niveau ; de la narration, des personnages, des événements et de l'espace-temps. Nous dégagerons l'écart qu'il y a entre les deux arts, pour déduire à la fin de quel genre d'intertextualité il s'agit.

1. Présentation du film *L'Attentat*

Le film qui intéresse notre sujet est celui de Ziad Doueiri, qui est la seule réalisation filmique qui porte le même titre que le roman de Yasmina Khadra, car la sensibilité du thème qui est le conflit israélo-palestinien, font que les réalisateurs ne risquent pas de s'aventurer dans ces terres troubles. Mais sans compter sur Z. Doueiri qui a osé. Il explique ce choix dans une interview accordée au journal marocain *Le Matin* :

« J'ai donc choisi de traiter un sujet délicat sans aucun parti pris, l'objectif étant avant tout de revenir sur une problématique réelle à travers une fiction, une histoire d'amour. Je n'ai donc aucun parti pris dans le sens où il ne s'agit aucunement de défendre un parti au détriment d'un autre.... »¹⁶⁰.

Cette adaptation est la première de son genre sur la scène cinématographique, et elle demeure la seule faite sur le best-seller de Y. Khadra à ce jour.

¹⁶⁰ Interview DOUEIRI, Ziad accordé au journal *Le Matin*, consulté le : 11/05/2016, sur : <http://euromediaudiovisuel.net/p.aspx?t=interviews&mid=91&l=fr&did=1115>.

1.1. Présentation du réalisateur

Ziad Doueiri, est un réalisateur, cadreur et scénariste libanais, il a étudié le cinéma en Californie. Il a commencé sa carrière en tant qu'assistant caméraman de Quentin Tarantino sur plusieurs de ses films tels que *Jackie Brown*, *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*.

Le réalisateur a eu quelques films a son répertoire tel que *West Beyrouth* (1998), *Lila dit ça* (2004), *L'Attentat* (2012). Pour ce dernier il a eu des prix et des distinctions dans des festivals internationaux tels que ; l'étoile d'or au festival international du film de Marrakech (2012), une nomination au festival international du film de Toronto (2012) et au festival du film de Sydney (2013).

Le cinéaste justifie le choix d'adapter l'œuvre de Y. Khadra, par son appréciation du roman, il déclare «... j'ai été happé par le récit. Khadra est un immense écrivain et *L'Attentat* a la qualité d'un grand thriller politique.»¹⁶¹. Ainsi il a été pris par l'œuvre, et le thème, qu'il choisit de travailler sur le côté humain plutôt que sur le côté politique, il affirme aussi « *Ce livre m'a énormément touché.* »¹⁶². D'où l'influence du livre sur le cinéaste.

1.2. Contexte de réalisation du film *L'Attentat*

Dans un premier temps Ziad Doueiri a été approché par les dirigeants de la société de production américaine Focus Features, le réalisateur a tout de suite accepté le projet d'adaptation. Il aura fallu neuf mois pour rédiger un premier scénario, mais le projet a finalement été abandonné. Ce n'est que quatre ans plus tard que le film fut repris par les producteurs français Rachid Bouchareb et Jean Bréhatans qu'ont rachetés les droits tenus par les Américains après de longues négociations, comme l'affirme Z. Doueiri « *Après trois ans de négociations avec les Américains on a finalement récupéré les droits et on a*

¹⁶¹ Rencontre avec DOUEIRI, Ziad pour *L'Attentat*: "Les gens ne sont pas prêts à voir l'autre point de vue" , propos recueillis le 5 avril 2013 à Beaune par FORHAN, Laëtitia, consulté le : 06 /05/2016, sur : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18624412.html.

¹⁶² *Ibid.*

*pu faire le film. »*¹⁶³. Droit acquis commence le tournage qui s'est fait dans des circonstances assez particulières, car ils ont eu beaucoup de difficultés, à commencer par le financement qui été limité comme l'atteste le réalisateur « *3B a produit le film, mais on l'a fait avec la moitié du budget qu'on aurait dû avoir normalement. Ça a vraiment été la plus grosse difficulté.* »¹⁶⁴. Ensuite le réalisateur a fait le choix de tourner en Israël et ce n'ai été pas de tout repos comme il l'assure « *Chaque semaine, je passais de Tel-Aviv à Naplouse et au check-point, les soldats m'arrêtaient et me cherchaient des ennuis. Chaque fois, ce passeport m'ouvrait les portes.* »¹⁶⁵. C'est grâce à son passeport américain qu'il a pu tourner en Israël. Son équipe de tournage était constituée d'un mix entre Israélien, Palestinien et Européens, comme le déclare le réalisateur « *Pour l'infrastructure, j'ai travaillé à Tel-Aviv avec une équipe composée d'Israéliens et Palestiniens de l'intérieur, et dans les territoires occupés, avec une équipe européenne et palestinienne.* »¹⁶⁶. Malgré ses difficultés rencontrées, le travail, la passion, et l'abnégation du réalisateur ont fait que le film voit le jour, illustrer par ses propos « *Nous nous sommes battus pendant 6 ans pour ce film...* »¹⁶⁷.

La production du film est finie en 2012 et la sortie dans les salles le 29 mai 2013, lors de sa sortie le film a été boycotté par les 22 pays arabes, pour cause il a été filmé en Israël et avec quelque d'acteurs israéliens.

2. L'adaptation filmique, une transposition du roman ?

Pour faire un passage du roman au film l'adaptation est le moyen le plus courant, dans ce point nous verrons comment l'adaptation de *L'Attentat* s'est faite, nous ferons ainsi un parallèle entre le roman de Y. Khadra et son adaptation cinématographique.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ DOUEIRI, Ziad: " J'ai pu filmer grâce à mon passeport américain" 18 SEPT. 2013, consulté le : 15/05/2016, sur : <http://www.universcine.com/articles/ziad-doueiri-j-ai-pu-filmer-grace-a-mon-passeport-americain>.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Rencontre avec DOUEIRI, Ziad pour *L'Attentat*: "Les gens ne sont pas prêts à voir l'autre point de vue", *Op.cit.*

Nous considérons aussi l'adaptation faite par Z. Doueiri comme « *une transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent (surtout romanesque)* »¹⁶⁸. Ce type de transposition correspond le mieux au film traité, car elle donne une liberté au réalisateur à des changements, mais il a tout de même essayé de garder les grandes lignes du roman, comme l'assure le cinéaste « *Ce roman est très conflictuel et j'ai essayé d'y être le plus fidèle possible.* »¹⁶⁹. Dans une adaptation il est difficile d'être fidèle à l'œuvre originale, mais le réalisateur a essayé de s'en approcher le plus possible.

Dès lors, le cinéma utilise des techniques qui lui sont propres et qui sont différentes de l'écriture, plusieurs opérations sont nécessaires pour la mise à l'écran d'une œuvre littéraire.

2.1. L'image et la musique au service de la narration

Premier écart que nous rencontrons, est celui de la narration, l'absence d'un narrateur dans le film est le point le plus flagrant par rapport au roman, à ce propos M. Labbé affirme que le réalisateur dispose d'autres moyens de narration :

*« Hors des mots, la musique et les décors constituent une extension du texte dans laquelle chaque cinéaste recrée un discours et un contexte. L'accompagnement musical des images permet ainsi de soutenir l'action et de la commenter à la fois. »*¹⁷⁰.

Donc, le cinéma dispose différentes techniques de narration, ce qui relève du visuel (description d'objets filmés, couleurs, mouvements, lumière, etc.), du filmique (montage des images), du sonore (musiques, bruits, tonalités des voix, accents) et de l'audiovisuel (rapport des images et des sons). Ces derniers remplacent le narrateur du roman *Amine*, qui s'efface complètement des scènes narratives dans le film, à titre d'exemple l'absence du monologue intérieur très présent dans le livre *L'Attentat* est absent dans le film, il amorce cet écart.

¹⁶⁸ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan-Université, 1996, p. 6

¹⁶⁹ Rencontre avec DOUEIRI, Ziad pour *L'Attentat*: "Les gens ne sont pas prêts à voir l'autre point de vue", *Op.cit.*

¹⁷⁰ LABBE, Mathilde, « Ce que le cinéma fait à Boule de suif », *Op.cit.*

Le film est un art visuel, où l'image est une force qui provoque des sentiments, et assure la narration. La caméra est un outil préférentiel pour dévoiler le point de vue. Dans le film *L'Attentat* les critiques qualifient les mouvements de la caméra et les mises en scène comme :

« Les plans sont lents, fixent sur les visages pour mettre en lumière leurs émotions. Les expressions faciales d'Amine Jaafari font passer plus de sentiments que des paroles. La caméra suit presque systématiquement le personnage principal, qu'on voit alors de dos. La caméra se met également à sa place, est son regard, ce qui donne des plans parfois trop rapides. Certaines transitions brutales entre les plans peuvent aussi perturber. »¹⁷¹.

Or, ces images, qui constituent la majorité de la narration filmique, nous offrent une description à la fois visuellement riche et verbalement pauvre, le point de vue est celui de la caméra, on voit ce que la caméra nous montre, c'est-à-dire que nous suivons le personnage d'*Amine* tout au long de l'histoire.

Autre moyen de narration, la musique. Dans le film de Z. Doueiri, la musique est un moyen de maintenir la dramaturgie, elle *« aide à maintenir cette pression. »¹⁷²*. Donc, la musique donne un aspect dramatique dans le film, et met la tension dans l'histoire.

2.2. Le personnage filmique

Le personnage dans le film agit différemment, car il n'est plus être de papier, selon Iouri Lotman *« L'homme à l'écran s'apparente beaucoup plus à l'homme dans le roman et se distingue de l'homme à la scène. »¹⁷³*. Or, le personnage filmique est un être iconique avec une personnalité révélée par son environnement, son dialogue aussi et surtout par ses actions, actualisé par le cinéma, le personnage dans une adaptation cinématographique est incarné par un acteur, corps, voix, vêtements et même personnalité, il donne tout pour nous fournir une bonne interprétation du personnage romanesque.

¹⁷¹ Leblogducinema.com, consulté le : 20/05/2016, sur : <http://www.leblogducinema.com/critiques/critique-lattentat-27743/>.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ LOTMAN, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977, p.148.

Dans *L'Attentat*, le réalisateur a choisi des acteurs de la région pour rester dans le contexte du roman qu'il ne voulait pas en ressortir, comme il affirme « *Je ne voulais pas m'affranchir de l'authenticité des lieux et des personnes.* »¹⁷⁴. De ce fait, Z. Doueiri a choisi de faire appel à des comédiens israélien et palestinien pour faire son film, dans le tableau suivant nous métrons en avant les personnages existant dans le roman, et les acteurs qu'ils ont joués dans le film :

Personnages	Acteurs
Amine Jaafari	Ali Suliman
Sihem Jaafari	Reymond Amsalem
Kim Yehuda	Evgenia Dodena
Naveed Ronnen	Dvir Benedek
Capitaine Moshe	Uri Gavriel
Adel	Karim Saleh
Faten	Ruba Salameh
Ezra Benhaim	Ezra Dagan
Abu Moukaoum	Ramzi Makdessi
Ilan Ross	Vladimir Friedman
Yasser	Bassem Lulu
Leila	Nisrine Seksek
Cheikh Marwan	Hassan Yassine
Wissam	aucun
Omr	aucun

¹⁷⁴ Rencontre avec DOUEIRI, Ziad pour *L'Attentat*: "Les gens ne sont pas prêts à voir l'autre point de vue", *Op.cit.*

Nadjjet	aucun
Jamil	aucun
Issam	aucun
Abbas	aucun
Grand-père de Kim	aucun
Zackaria	aucun
Zeev	aucun

À travers, ce tableau nous remarquons la disparition de quelque personnages qui ont joué un rôle mineur dans le roman, ils sont complètement rayés dans le film c'est un choix du réalisateur. Puisqu'il adapte, il peut modifier, ajouter, ou supprimer des personnages.

Le réalisateur s'est concentré sur le personnage principal à l'instar d'Amine, incarné par Ali Suliman qui adhère aux caractéristiques du personnage puisqu'il est lui-même arabe israélien. L'acteur a su en tirer avantage de cette similitude pour jouer un rôle qui lui correspond.

Pour les évènements, le cinéaste à garder la même intrigue que dans le roman, le protagoniste est à la quête de la vérité « *Les premières minutes du film sont assez fidèles au climat général du livre.* »¹⁷⁵. Dès le début le film s'ouvre sur un équilibre, qui ne durent pas, car, après l'attentat tout s'enchaîne, le réalisateur se focalise sur la quête du personnage principal, puisque « *... tout s'axe autour de sa personnalité et de la manière dont il va gérer la découverte, l'incompréhension, la quête de vérité autour de l'attentat de sa femme.* »¹⁷⁶. Nous avons remarqué que le réalisateur à couper plusieurs séquences qu'on les retrouve dans le roman, tel que les scènes de violence qui sont presque inexistantes dans le film, qui est en général « *... reste dans l'ensemble*

¹⁷⁵Visceraoul.wordpress.com, consulté le : 21/05/2016, sur : <https://visceraoul.wordpress.com/2013/04/23/a-propos-du-film-lattentat/>.

¹⁷⁶ Lirado.com, consulté : 21/05/2016, sur : <http://www.lirado.com/du-livre-au-film-l-attentat/>.

non-violent, tout étant dans la suggestion »¹⁷⁷. Puisque, Z. Doueiri s'attache plus sur la dimension émotionnelle du personnage principal que sur l'action, et le dynamisme de l'histoire, qui est considérée comme :

« Triste, mais réaliste, le spectateur est pris de frissons à de nombreux moments du film. L'Attentat s'attache davantage à mettre en avant les émotions et sentiments du personnage principal, ce qui peut décevoir lorsqu'on s'attend à un long-métrage plus dynamique. »¹⁷⁸.

Contrairement au livre de Y. Khadra, le film ne s'est pas imposé sur l'action, puisque plusieurs séquences sont supprimées :

« Là où l'ouvrage de Khadra renferme toute sa force, dans sa capacité à renverser l'émotion, ou du moins à la rééquilibrer, le film demeure assez plat. Le docteur se rend sans trop de soucis à Naplouse, ne rencontrant ni checks points, ni barrages militaires. Situation improbable. À l'entrée de la ville, il assiste à une altercation entre des jeunes soldats israéliens et des jeunes Palestiniens. La scène est courte et on ne comprend pas véritablement ce qui se passe. »¹⁷⁹.

Ainsi, le cheminement des événements dans le film c'est fait tranquillement. Après avoir accepté que sa femme était la kamikaze, Amine à entamer sa quête de réponse qui s'est faite sans réel difficulté, d'abord il a rencontré le cheikh Marwan et puis un prêtre à Naplouse, qu'ils l'ont bien fait savoir que le sacrifice de sa femme était son choix et qu'aucun d'autre eux ne la endoctriner, insatisfait des réponses qu'il a eues. Amine sont est allé à Janin pour rencontrer son neveu Adel, ce dernier lui a expliqué que les convictions de Sihem ont été plus fortes que son mariage. Le voyage d'Amine à Janin dans le film contrairement au roman, c'est fait sans difficulté, sans retrouvailles émouvantes avec la grande famille, jusqu'à la fin :

« ... le voyage d'Amine à Janin. La scène est lente, fixée sur le docteur qui contemple les ruines. Il ne rencontre aucun habitant, ne dialogue pas, et personne ne sait ce qui a pu s'y passer. Le risque alors est que le spectateur

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Leblogducinema.com, *Op.cit.*

¹⁷⁹ Lirado.com, *Op.cit.*

n'aille pas chercher plus loin. Qu'il se limite à ça, à une conclusion simpliste qu'il y a une guerre symétrique.»¹⁸⁰.

On comprend que Z. Doueiri a sauté des séquences par rapport au roman, il a même changé la fin du roman de Y. Khadra, il l'explique « *Je l'ai changé pour des raisons personnelles, je voulais rester plus avec le personnage.* »¹⁸¹. En effet le cinéaste a pris la liberté de modifier la fin du roman se termine avec la mort d'*Amine*, contrairement au film *Amine* reste vivant, Z. Doueiri justifie ce choix avec ces propos :

« Dans le livre, Amine meurt à la fin. Moi je voulais le tuer mais vivant... À la fin, ce type est rejeté par les arabes et par les israéliens, à la fin il est seul, il n'a plus personne, plus rien. Sur le dernier plan il n'y a que la voix de sa femme qui résonne dans sa tête. Il a été rejeté par les palestiniens et les israéliens lui disent "tu es avec nous ou contre nous". Il est mort... »¹⁸².

Cette liberté de changer du réalisateur peut s'expliquer en la différence des moyens d'expression des deux arts, passer du mot à l'image n'est pas chose facile, et des transformations sont incontournables.

2.3. Espace et temps filmiques

L'espace au cinéma se réfère au décor, qui dans une adaptation cinématographique doit être réel et fidèle à l'œuvre, à son époque, à son lieu d'action. Il est le fond de scènes du film où les personnages évoluent et les éléments sont distribués, il se définit par rapport au cadre. À ce sujet Emile Simmonnet affirme :

« La structuration de l'espace se fait à partir des lois de la perspective et des exigences de la délimitation par des cadres, en reprenant l'héritage de la peinture, de la photographie. Mais on notera aussi que l'espace s'organise aussi dans le montage : en effet, le film présente

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Rencontre avec DOUEIRI, Ziad pour *L'Attentat*: "Les gens ne sont pas prêts à voir l'autre point de vue", *Op.cit.*

¹⁸² *Ibid.*

*l'espace, le constitue plan après plan ; l'espace se compose ainsi sur un axe syntaxique et le spectateur articule les différents éléments, reconstitue le référent fictionnel. »*¹⁸³.

Donc l'espace se délimite par un cadre et se construit aussi plan après plan dans le montage, pour reconstituer un référent fictionnel.

Dans le film, Z. Doueiri a choisi de tourner dans les espaces mentionnés dans le roman «... il a tourné en Israël et en Cisjordanie (Naplouse) pour ne pas s'affranchir de l'authenticité des lieux.»¹⁸⁴. Or, le réalisateur ne voulait pas sortir du cadre spatial du roman pour « montré le contraste entre les tours, le front de mer et les lumières de Tel-Aviv d'un côté, la poussière, les embouteillages et les ruelles de Naplouse de l'autre : à moins de 50 kilomètres, même la lumière est différente. »¹⁸⁵. Bien que le cinéaste nous montre les deux lieux contrastés qui illustrent la position de deux peuples, nous remarquons que certains espaces sont supprimés. Car, la quête d'*Amine* dans le roman l'a amené dans plusieurs lieux comme Nazareth, Jérusalem, ou Bethléem. Cet effacement peut être considéré comme une ellipse¹⁸⁶ c'est-à-dire un effacement total de certains espaces parcouru par le protagoniste dans le roman.

Concernant le temps du film, le metteur en scène le métamorphose en un temps différent qui est le temps filmique. Cette transformation s'opère selon des procédures variables pour manipuler le temps de montage tel que le flash-back, le flash-forward...ect. Ce temps constitue la chronologie des événements, dans *L'Attentat*, nous percevons que Z. Doueiri fait appel à l'un de ses procédés, qui est le flash-back. Jeanne Grandjean le perçoit comme « *Le flash-back est donc apparu comme un procédé important dans le langage cinématographique pour représenter le temps.* »¹⁸⁷. Dès lors, se procéder consiste à remonter en arrière pour raconter une histoire ultérieure. On le trouve beaucoup dans le film de Z. Doueiri, il utilise pour que le

¹⁸³ SIMMONNET, Emile, « Les codes du film », consulté le : 24/05/2016, sur : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/cinema/codes.htm>.

¹⁸⁴ LEVISALLES, Natalie, « L'Attentat » : Israël au scalpel », 28 mai 2013 à 20:36 (mis à jour le 29 mai 2013 à 10:00), consulté le : 16/05/2016, sur : http://next.liberation.fr/cinema/2013/05/28/l-attentat-israel-au-scalpel_906416.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Ellipse consiste à supprimer certains éléments de l'histoire, ce qui produit un effet d'accélération du rythme narratif.

¹⁸⁷ GRANDJEAN, Jeanne, « Le flash-back », consulté le : 14/05/2016, sur : http://www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films_a_la_fiche/PDF/Archipel_flash_back.pdf.

protagoniste ce remémore des souvenirs, ou de ce rappeler des faits ultérieurs. L'utilisation répéter de ce genre de procéder couvre la fragilité de la mise en scène, Clément Graminiès critique cinématographique dit à ce propos « *Pour pallier ces faiblesses, le montage multiplie les flashbacks sur un personnage de femme trop idéalisé pour que ses intentions (politiques, morales, amoureuses) soient incarnées.* »¹⁸⁸. Mais le flash-back peut aussi nuire à la dynamique de l'histoire, comme l'atteste Grégory Audermatte « *Les flash-backs n'aident pas particulièrement à nous rendre palpable le drame à venir qui se joue dans le couple, visiblement heureux.* »¹⁸⁹. Malgré ça l'adaptation de Z. Doueiri est considérée comme « ... *fort réussie si on considère sa fidélité envers l'œuvre originale (fidélité toute relative, mais tout de même)* »¹⁹⁰. Une fidélité relative, car le réalisateur a pris une certaine liberté afin de modifier.

Après avoir établi le parallélisme entre le roman et son long métrage, nous pouvons pu en déduire le genre de relation intertextuel avancé par G. Genette qui est tout d'abord une transformation opérée à partir de l'œuvre originale et non une imitation. De ce fait, le film de Z. Doueiri est une transposition formelle¹⁹¹ d'un hypotexte qui est l'œuvre de Y. Khadra vers un hypertexte le film éponyme. Puisque le mode d'expression change, ça entraîne un changement de quelques aspects de l'hypotexte. Mais le sens reste le même, c'est-à-dire que le réalisateur ne touche pas au sens que lui donne le romancier. En effet, Z. Doueiri transmet le même message, véhiculé par Y. Khadra dans son livre qui est le sens de sacrifice pour sa patrie.

Dans ce chapitre nous avons traité le passage du roman *L'Attentat* de Y. Khadra au cinéma.

Après avoir présenté le contexte de réalisation du film *L'Attentat* de Ziad Doueiri qui s'est fait dans un contexte particulier.

¹⁸⁸ GRAMINIÈS, Clément, « Cauchemar verrouillé », consulté le : 16/05/2016, sur : <http://www.critikat.com/actualitecinema/critique/l-attentat.html>.

¹⁸⁹ AUDERMATTE, Grégory, « Critique du film l'attentat », consulté le : 17/05/2016, sur : <http://lepasseurcritique.com/critique-film/l-attentat.html>.

¹⁹⁰ Sheworebluevelv.canalblog.com, consulté le : 15/05/2016, <http://sheworebluevelv.canalblog.com/archives/2013/06/02/27256591.html>.

¹⁹¹ Voir Gérard Genette chapitre I.

Nous avons analysé l'adaptation filmique, ainsi nous avons tiré les différents points de transformation qu'a subi le roman au moment de son passage au cinéma, que ça soit sur les personnages, les événements, ou l'espace-temps présent dans le long métrage, et nous avons constaté que le film *L'Attentat* est une transposition formelle, c'est une transformation de forme mais pas sens. Dès lors, on peut dire que l'adaptation de Z. Doueiri est une réappropriation de l'œuvre de Y. Khadra.

Conclusion

Dans l'analyse du rapport entre la littérature et le cinéma dans *L'Attentat* de Y. Khadra, nous avons tout d'abord inscrit ce rapport dans le champ de l'intertextualité, le but de ce travail était de voir les différentes transformations que subit un livre lors de son passage au cinéma, puis en dégager le type de transformation intertextuel qu'il prend. Pour ce faire, nous avons fait une double analyse en partant du roman vers le film pour arriver à des conclusions.

Après l'analyse et la mise en parallèle entre le roman *L'Attentat* et le film éponyme, nous avons trouvé que le roman et le film proposent leur propre représentation et vision de l'histoire, le roman représente l'art de raconter, contrairement au film qui est une technique de raconter. Mais ils ont le même but, transmettre un message. En effet les deux arts véhiculent un message qui reste implicite, puisque c'est au lecteur (quand il s'agit du roman), et au spectateur (quand il s'agit du film), de déceler ce message. Nous avons constaté que dans le roman l'auteur nous reflète l'engagement dans une cause, qui est la cause palestinienne, par contre le film nous véhicule un message de paix entre deux peuples, d'où son interdiction dans le monde arabe, car l'art visuel touche plus de monde que l'écrit, plusieurs facteurs sont pris en compte dans un conflit d'une telle envergure.

Lors de la mise en parallèle entre le roman et le film nous avons appréhendé les différents points de transformation qu'a subi le roman au moment de son passage au cinéma, que ce soit sur la narration, les personnages, les événements, ou l'espace-temps présent dans le long métrage, et nous avons constaté que le film *L'Attentat* est une transposition formelle, c'est une transformation de forme, mais non pas du sens, là où les deux arts se rejoignent. Nous avons conclu ainsi que cette adaptation est une recreation qui nous donne une nouvelle lecture de l'œuvre de Y. Khadra avec un langage différent.

En conclusion, nous pouvons dire que les différentes analyses faites ci-dessus nous ont permis de dégager le rapport qu'il y a entre la littérature et le cinéma qui reste le passage d'un langage vers un autre. Néanmoins, à notre avis, cette analyse reste ouverte vers d'autres horizons d'étude, en s'intéressant au rapport de la littérature avec d'autres domaines artistiques et *L'Attentat* de Y. Khadra peut faire objet de cette étude,

puisque'il a été adapté dans d'autres disciplines artistiques telle que ; le théâtre à plusieurs reprises, nous pouvons citer les adaptations de Fabien Bergès (2014), ou de Bruno Putzulu (2015), le roman a aussi été adapté en bande dessinée par Loïc Dauvillier (2012).

Bibliographie :

Corpus littéraire étudié :

- KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Paris, Julliard, Pocket, 2005.

Film :

- DOUEIRI, Ziad, *L'Attentat*, France , Belgique , Qatar, Égypte, 3 B Productions, Scope Pictures ,Canal+ , The Doha Film Institute , Uag, 2012, 1 h 40 min.

Œuvres littéraires consultées :

- KHADRA, Yasmina, *Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2002.
- KHADRA, Yasmina, *Les sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006.

Ouvrages théoriques consultés :

- BAKTHINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKTHINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au seconde degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art, t. II : La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1996.

- GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, édition Ellipses, 2005.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Paris, De Boeck, 2005.
- GREIMAS, Algridas-Julien, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2010.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970.
- LOTMAN, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan-Université, 1996.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, coll. Lettres sup, 2005.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, 2e édition, 2007.
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Puf, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- VISY, Gilles, *Le Colonel Chabert au cinéma*, Publibook, 2003.

Articles et revues :

- ABADIE, Karine et HARTRAND-LAPORTE. Catherine, « L'encre et l'écran à l'œuvre. Interactions et échanges entre littérature et cinéma », in *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 11, octobre 2013, pp. 7-17. consulté le : 02/01/2016, sur : <http://www.interferenceslitteraires.be>.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », In *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27, consulté le : 27/03/2016, sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.
- BARTHES, Roland, « Théorie du texte », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le : 02/02/2016, sur : URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>.
- BRICCO, Elisa, et MURZILLI, Nancy, « Introduction », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012, consulté le : 13/11/ 2015, sur : URL : <http://narratologie.revues.org/6639> ; DOI : 10.4000/narratologie.6639.
- CLEDER, Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, consulté le : 04 /11/ 2015, sur : URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>, page
- Entretien avec CLEDER, Jean, propos recueillis par LEFORT, Catherine, « Entre littérature et cinéma : c'est la différence qui compte », « Littérature & cinéma. Et plus si affinités... », extrait de la revue semestrielle *Éclairages* n° 3, printemps 2015, pp 4-7.
- FABRE, Daniel, « Jean de l'Ours : analyse formelle et thématique d'un conte populaire », extrait de la revue *Folklore*, Travaux du Laboratoire d'ethnographie et de civilisation occitane, vol. 2, Carcassonne, 1969, p.8. consulté le : 20/03/2016, sur : http://garae.fr/Folklore/R52_131_132_AUTOMN_1968.pdf.

- GRANDJEAN, Jeanne, « Le flash-back », consulté le : 14/05/2016, sur : http://www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films_a_la_fiche/PDF/Archipel_flash_back.pdf.
- KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, n°239, avril 1967, pp.438-465.
- LABBE. Mathilde, « Ce que le cinéma fait à Boule de suif », *Fabula-LhT*, n° 2, “Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)”, décembre 2006, consulté le : 29/11/ 2015, sur : URL : <http://www.fabula.org/lht/2/labbe.html>
- LIMOGES, Jean-Marc, « De l’écrit à l’écran », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le : 07/03/ 2016, sur : URL : <http://narratologie.revues.org/6795> ; DOI 10.4000/narratologie.6795.
- PETITJEAN, André, HESSE-WEBER, Armelle, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l’adaptation », in *linguistique et littératures romanes* Vol. VII/ Num. 2, Université Paul Verlaine, Metz, 2011, consulté le : 12 /12/2015, sur : www.eer.cz.
- RIFFATERRE, Michaël, « La Trace de l’intertexte », in *La Pensée*, n°215, octobre 1980.
- SIMMONNET, Emile, « Les codes du film », consulté le : 24/05/2016, sur : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/cinema/codes.htm>.

Dictionnaire consultées :

- GARDES-TAMINE, Joëlle et CLAUDE HUBERT, Marie, *Dictionnaire de critiques littéraires*, Edition Armand Colin, Masson, 1996.

Thèses et mémoires consultées :

- MOURONVAL, Chloé, *Du roman aux films : Les liaisons dangereuses*. Master 1 Poétique et Histoire littéraire université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010, consulté le : 11/02/2016, sur : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592/document>
- BELHOUCINE, Mounya, *Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhai*, Magister sciences des textes littéraires, université Abderrahmane mira de Bejaia, 2007, consulté le : 21/12/2015, sur : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00616994/document>

Interview et critiques des films cités :

- AUDERMATTE, Grégory, « Critique du film l'attentat », consulté le : 17/05/2016, sur : <http://lepassseurcritique.com/critique-film/l-attentat.html>.
- Interview de DOUEIRI, Ziad accordé au journal Le Matin, consulté le 11/05/2016, sur : <http://euromediaudiovisuel.net/p.aspx?t=interviews&mid=91&l=fr&did=1115>.
- Rencontre avec DOUEIRI, Ziad pour *L'Attentat* : "Les gens ne sont pas prêts à voir l'autre point de vue", propos recueillis le 5 avril 2013 à Beaune par FORHAN, Laëtitia, consulté le 6/05/2016, sur : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18624412.html.
- DOUEIRI, Ziad, « J'ai pu filmer grâce à mon passeport américain », consulté le : 15/05/2016, sur : <http://www.universcine.com/articles/ziad-doueiri-j-ai-pu-filmer-grace-a-mon-passeport-americain>.
- GRAMINIES, Clément, « Cauchemar verrouillé », consulté le : 16/05/2016, sur : <http://www.critikat.com/actualitecine/critique/l-attentat.html>
- LEVISALLES, Natalie, « L'Attentat : Israël au scalpe », mis en ligne le 28 mai 2013 à 20:36 (mis à jour le 29 mai 2013), consulté le : 16/05/2016, sur : http://next.liberation.fr/cinema/2013/05/28/l-attentat-israel-au-scalpel_906416.

Sitographie :

- Études littéraires, consulté le : 20/01/2016, sur : <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/polyphonie.php>
- Leblogducinema.com, consulté le : 20/05/2016, sur : <http://www.leblogducinema.com/critiques/critique-lattentat-27743/>.
- Linternaute.com, consulté le : 12 /03/2016, sur : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/quete/>
- Lirado.com, consulté : 21/05/2016, sur : <http://www.lirado.com/du-livre-au-film-l-attentat/>.
- Sheworebluevelv.canalblog.com, consulté le : 15/05/2016, sur : <http://sheworebluevelv.canalblog.com/archives/2013/06/02/27256591.html>
- Visceraoul.wordpress.com, consulté le : 21/05/2016, sur : <https://visceraoul.wordpress.com/2013/04/23/a-propos-du-film-lattentat/>.

Table des matières

Introduction	5
Chapitre I	
Cadre théorique et état de la question	13
1. L'intertextualité dans tous ses états	14
2. Rapport littérature et cinéma, état de la question	24
Chapitre II	
Étude narratologique de <i>L'Attentat</i>	33
1. Le personnage-narrateur de <i>L'Attentat</i>	34
1.1 Le statut du narrateur	35
1.1.1 Relation narrateur avec l'histoire	36
1.1.2 Le niveau narratif	37
1.2 La focalisation	39
2. Les personnages en action, la quête de vérité	41
2.1 Vers une quête de vérité	42
2.1.1 Sujet / objet	42
2.1.2 Destinateur / destinataire	43
2.1.3 Adjuvant / opposant	43
2.2 Du chirurgien à l'enquêteur	45
2.2.1 État initial, journée paisible d'un chirurgien	46
2.2.2 Complication	47
2.2.3 Dynamique	48
2.2.4 Résolution	49
2.2.5 État final, retrouvailles émouvantes et mort tragique	50
3. Cadre spatio-temporel, de Tel-Aviv à Janin	51
3.1 Identification des espaces de la quête	52
3.2 Le temps	54
Chapitre III	
Du roman au film <i>L'Attentat</i>	59
1. Présentation du film <i>L'Attentat</i>	60
1.1. Présentation du réalisateur	61
1.2. Contexte de réalisation du film <i>L'Attentat</i>	61

2. L'adaptation filmique, une transposition du roman ?	62
2.1. L'image et la musique au service de la narration	63
2.2. Le personnage filmique	64
2.3. Espace et temps filmiques	68
Conclusion	72
Bibliographie	75