

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université A. Mira-BEJAIA



Faculté des Lettres et des Langues

Département de français

Mémoire de fin de cycle

En vue de l'obtention du diplôme de Master II

Option : Littérature et Approches Interdisciplinaires

Thème

**Du texte littéraire au discours
cinématographique : le cas de l'adaptation
de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA par
Ziad DOUEIRI.**

Mémoire élaboré par : M^{me} RAHAL Abla

Dirigé par : M^{lle} BELARBI Lynda

2018/2019

Résumé

Notre recherche s'inscrit dans le domaine de la recherche interdisciplinaire et s'intitule « Du texte littéraire au discours cinématographique : le cas de l'adaptation de *l'Attentat* de Yasmina KHADRA par Ziad DOUEIRI ». Notre objectif dans ce travail de recherche est de mettre au clair le processus d'une adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

Notre recherche a pour visée d'expliquer en quoi consiste une adaptation cinématographique et à quoi elle sert. Elle tente également de mettre en lumière les mécanismes de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire et d'explicitier les enjeux de cette même adaptation afin de déterminer le degré de fidélité du réalisateur à la source (le roman adapté).

Mots-clefs : littérature, cinéma, adaptation, marketing, interdisciplinarité.

Abstract

Our research is part of the field of interdisciplinary research and is entitled "From literary text to cinematographic speech: the case of the adaptation of *the Attack* of Yasmina KHADRA by Ziad DOUEIRI". Our goal in this research is to clarify the process of a cinematographic adaptation of a literary work.

Our research aims to explain what a film adaptation is and what it does. It also tries to highlight the mechanisms of the cinematographic adaptation of a literary work and to explain the stakes of this same adaptation to determine the degree of fidelity of the director to the source (the adapted novel).

Keywords: literature, cinema, adaptation, marketing, interdisciplinary

Remerciements

La réalisation de ce mémoire est loin d'être un travail exclusivement personnel car l'encouragement, l'aide et la confiance de plusieurs personnes ont été mon fil d'Ariane et la lumière qui a servi à éclairer mon chemin.

L'élaboration de mon mémoire n'aurait jamais été si réussie sans les efforts considérables et la supervision attentionnée de ma très chère directrice M^{lle} BELARBI Lynda. Je ne saurais vous remercier pour votre compréhension, patience et précieux conseils. Je n'oublierais jamais vos encouragements et votre confiance en moi.

Je remercie les membres du jury qui ont accepté d'évaluer mon mémoire.

Je réserve les plus respectueux et chaleureux de mes remerciements à mes enseignants de Licence qui m'ont marquée par leurs compétences intellectuelles brillantissimes et leurs principes humanistes, notamment *Lynda BELARBI, ASSIAKH. S, IKHLEF. N, TOUMI. R, LANSEUR. S, AREZKI. M, NOUICER. Amina, BOUSSAID. A, IDRICI. B, MOUNSI. L, KERNOU. H, MELLALI. N, TADJINE. M* et ma très chère enseignante SADOUDI Oumelaz.

Mes plus sincères et chaleureux remerciements s'adressent à mon mari SAADI Abdenour, l'amour de ma vie et la source de mon bonheur.

Je souhaite remercier mes très chers parents qui m'ont soutenue et m'ont envahie par leur amour, protection, confiance et conseils.

J'adresse mon affectueuse gratitude à ma sœur Aphrodite et ses Ahmad et Lina Kaddouri.

L'amour et le soutien moral de ma très chère sœur Samiha ne peuvent être passés son remerciements. La tendresse sans mesure de Djamilia et la compréhension de Kamar méritent également mille mercis.

Ces remerciements s'adressent aussi à mes frères Adel, que Dieu le guérisse, Mohamed et Amir. Je vous remercie d'avoir été à mes côtés tout au long de mon cursus, sans oublier aussi mes chères sœurs Rahma, Nada et Aicha.

Mille mercis à SERRI Ourdia (Wissam), pour l'amour, l'aide et l'amitié sincère de cette jeune et courageuse personne qui n'a jamais hésité à me soutenir avec ses mots encourageants. Merci ma perle.

A ceux qui sont toujours présents dans mes pensées, ce mémoire leur est dédié !

Introduction générale

Il sera question, dans notre travail de recherche, d'interroger le rapport littérature/cinéma d'un point de vue comparatiste. Notre recherche interartielle (pour reprendre un terme cher à l'esthéticien Etienne SOURIAU) consiste à étudier *L'Attentat*¹ de Yasmina KHADRA et son adaptation^{2*} cinématographique par le réalisateur libanais engagé Ziad DOUEIRI.

Littérature et cinéma sont deux arts consubstantiellement liés. Toutefois, l'adaptation d'un texte littéraire en discours filmique n'est pas un travail de transposition qui consiste à passer facilement d'une matière à une autre ou d'un matériau à un autre. La question de l'adaptation est délicate parce qu'« *il pourrait s'agir d'introduire, dans le film, du texte d'origine littéraire - cartons, citations, dialogues, inserts sur un livre* ³ ». L'adaptation cinématographique a certes le privilège d'offrir la possibilité de faire « *d'un message verbal une œuvre d'art* ⁴ ». Dans ce cas, on parle de Novélisation*. Pourtant, et d'une manière générale, les échanges entre les arts ne sont pas aussi évidents qu'ils ne paraissent.

Etienne SOURIAU, dans son ouvrage de référence, *La Correspondance des Arts : Eléments d'esthétique comparée*, précise justement les motivations qui justifient les études comparatistes entre les arts en distinguant les arts présentatifs des arts représentatifs. Autrement dit, lorsque le signe d'un art, quelle qu'en soit la nature, est inscrit dans un système d'immanence, il est qualifié d'un art présentatif. Par contre, lorsqu'il vise d'emblée à véhiculer un message, il est qualifié d'art représentatif. Aussi, le schéma ci-dessous nous donne-t-il l'occasion de constater que les deux arts qui nous intéressent dans la présente recherche, à savoir la littérature et le cinéma, relèvent-ils tous les deux de ce que SOURIAU qualifie d'arts représentatifs. En termes plus simples, au-delà de la matérialité du signe convoqué par la littérature et le cinéma, il existe une communication, un message bref, un signifié auquel renvoie le signifiant « son pur » pour la littérature et « éclairage, lumière » pour le cinéma.

¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005, 246 pages.

² La présente recherche contient un nombre important de concepts techniques et cinématographiques. Pour en faciliter la lecture, un glossaire est mis à la disposition de notre aimable lectorat. Il est à noter que tous les mots du texte qui sont suivis d'un astérisque sont définis dans le glossaire.

³ Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012, p.2.

⁴ JAKOBSON, Roman, *Linguistique et poétique*, in *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit (Double), 1960.

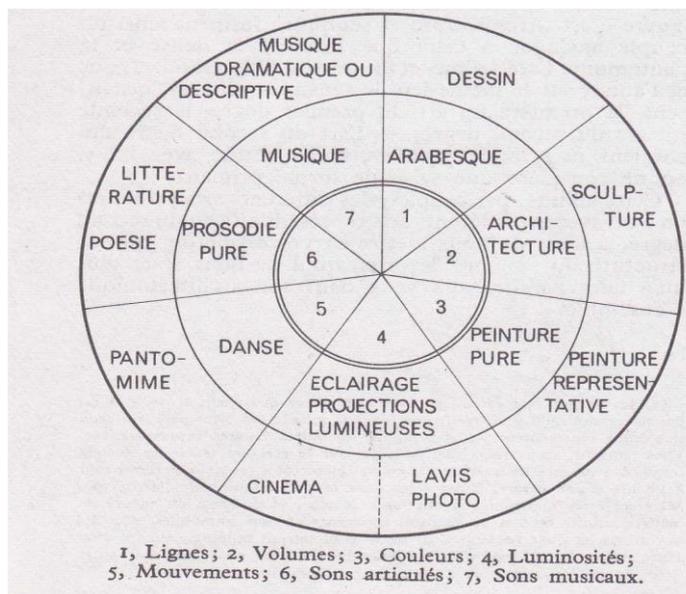


Fig1: 1, Lignes ; 2, Volumes ; 3, Couleurs ; 4, Luminosités ; 5, Mouvements ; 6, Sons articulés ; 7, Sons musicaux⁵.

Pris séparément, les deux arts qui nous intéressent présentent déjà des champs de recherche laborieux et complexes. Pris ensemble, et dans une perspective comparatiste, la littérature et le cinéma, particulièrement lorsqu'il s'agit d'interroger l'adaptation cinématographique d'un roman, constituent un terrain de recherche mouvant, et ce du seul fait déjà que la littérature et le cinéma constituent des arts représentatifs, donc des arts qui vont au-delà de l'usage immanent du signe verbal ou iconique en possédant chacun ses propres matériaux et ses propres moyens d'approche analytique. Aussi, la complexité devient-elle double lorsque nous parlons d'adaptation puisque le film devient lui-même la représentation d'une représentation et qu'une comparaison entre le roman et son adaptation nécessite non seulement de puiser dans des outils méthodologiques propres à chaque art, mais surtout de tenter, avec toute la prudence qu'un tel exercice requiert, de cerner le degré de fidélité ou d'altération de ladite adaptation, d'en circonscrire la nature et d'en saisir les enjeux. D'ailleurs, si notre attention a été particulièrement attirée par l'adaptation de *L'Attentat* de Y. KHADRA par Z. DOUEIRI, c'est justement parce que nous avons constaté que des choix (esthétiques, politiques, religieuses, idéologiques,...) ont été effectués par l'auteur et le réalisateur et que ces choix, dans leur correspondance ou dissemblance font sens et interpellent fortement notre conscience de lectrice et de téléspectatrice. Et puisque nous parlons d'« enjeux », il nous semble important, avant d'aller plus en profondeur dans notre réflexion, de passer d'abord une présentation des deux artistes sur lesquels porte notre recherche.

⁵ SOURIAU, Etienne, *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1947, p.97.

1. Yasmina KHADRA : un écrivain humaniste

Yasmina KHADRA est considéré comme l'un des écrivains algériens d'expression française le plus lu au niveau international. Le sosie de Giancarlo Esposito⁶ est connu pour sa plume élégante et pour le choix de ses thèmes qui sont majoritairement récurrents. Yasmina KHADRA⁷, de son vrai nom Mohammed MOULESSEHOUL, est un écrivain algérien d'expression française né le 10 janvier 1955 à Kenadsa, wilaya de Bechar. Sous l'ordre de son père, il fréquente, dès l'âge de neuf ans, l'École des Cadets à Tlemcen où il effectue toutes ses études. Avant la décennie noire, il était déjà officier dans l'armée algérienne. Plus tard, en 2000, commandant qu'il était, il quitte la carrière militaire et quitte son pays pour aller s'installer en France. Après trente-six ans dans l'armée algérienne dont dix ans de lutte anti-terroriste, Yasmina KHADRA ne peut oublier les ravages vus et vécus durant cette époque : « *je menais une guerre atroce dans les maquis terroristes* », dit-il dans une lettre adressée à Boudjedra⁸.

Le succès de Yasmina KHADRA est éminent. Il est, en effet, l'un des plus célèbres écrivains francophones de notre époque⁹. A travers ses écrits, KHADRA dénonce le terrorisme, la violence, le fanatisme, la guerre et l'intolérance dans un style qualifié de haute tenue littéraire comme en témoignent si bien ses œuvres. C'est également un écrivain extrêmement sensible à la souffrance humaine : à la violence faite aux minorités, à l'abandon des enfants, aux misères sociales de ses compatriotes ou de tout citoyen du monde, *etc.*

2. Ziad DOUEIRI : un réalisateur engagé

Né au Congo, plus précisément à Kinshasa, en l'an 1963, Ziad DOUEIRI est un réalisateur, cadreur et scénariste d'origine libanaise. Connue pour son film *West Beyrouth*, couronné par le prix François Chalais et le prix Fipresci en 1998 au festival international de Cannes, DOUEIRI a eu,

⁶ Acteur et producteur américain.

⁷ Yasmina et KHADRA sont les deux prénoms de la femme de Mohammed Moulessehoul.

⁸ HuffPost Algérie [en ligne] Disponible sur : https://www.huffpostmaghreb.com/2017/10/08/reaction-yasmina-KHADRA_n_18219902.html [consulté le 5 septembre 2018 à 23 :00h].

⁹ KHADRA, Yasmina est consacré à deux reprises par l'Académie française, salué par des prix Nobel (Gabriel Garcia Marquez, J. M. Coetzee, Orhan Pamuk), KHADRA, Yasmina est traduit dans une cinquantaine de pays et a su toucher des millions de lecteurs. Adaptés au théâtre (en Amérique latine, Europe et Afrique) et en bandes dessinées, certains de ses livres sont aussi portés à l'écran (*Morituri* ; *Ce que le jour doit à la nuit* ; *L'Attentat*). *Les Hironnelles de Kaboul* est en cours de réalisation en film d'animation par Zabou Breitman. KHADRA, Yasmina a aussi co-signé les scénarios de *La Voie de l'ennemi*, avec Forest Whitaker et Harvey Keitel, et de *La Route d'Istanbul*, tous deux réalisés par Rachid Bouchareb. *Ce que le jour doit à la nuit* a été adapté au cinéma par Alexandre Arcady en 2012. *L'Attentat* a reçu, entre autres, le prix des Libraires 2006 et a été traduit dans 36 pays. Son adaptation cinématographique par Ziad DOUEIRI est sortie sur les écrans en 2013. Roman Français, Lisez [en ligne] Disponible sur: <https://www.lisez.com/auteur/yasmina-KHADRA/33820> [consulté le 5 septembre 2018 à 23:00h].

durant les années 1990, la chance de participer, aux côtés de célèbres réalisateurs : Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, à la réalisation de plusieurs films dont : *Jackie Brown*, *Une Nuit en enfer* et *Pulp Fiction*.

Vivant entre les U. S. A, la France et le Liban, DOUEIRI a été témoin des ravages de la guerre civile dans laquelle son pays a été jeté. Cette période noire dans l'histoire du Liban constitue pour DOUEIRI une source d'inspiration intarissable et ses nombreux films en témoignent. Dans son film *L'Attentat*, adaptation du roman *L'Attentat* de l'écrivain algérien Yasmina KHADRA, DOUEIRI a même osé défier les lois de son pays interdisant tout contact avec l'Etat sioniste¹⁰. En effet, ce film a été réalisé sur le territoire israélien et avec des acteurs israéliens. Il semble pourtant intéressant de noter que le cinéaste libanais, depuis son immigration, adopte une nouvelle vision du monde et devient un citoyen laïc. Ziad DOUEIRI n'hésite pas à exprimer sa laïcité dans les interviews qu'il accorde.

La présente recherche entre dans le cadre d'une étude intersémiotique qui s'attelle à analyser le lien entre la littérature et le cinéma. Plus précisément, elle vise l'interprétation du passage du langage romanesque au langage cinématographique. Autrement dit, Nous allons tenter d'expliquer comment s'effectue l'adaptation cinématographique d'un roman sans pour autant que les deux arts partagent intégralement les mêmes matériaux et les mêmes codes. Le roman et le cinéma sont marqués par la diversité des signes (parfois communs comme le signe linguistique) et par les multiples moyens d'expressions : langue, image, musique, ... que nous analyserons ultérieurement. Néanmoins, et avant d'aller plus loin, nous jugeons indispensable de fournir un aperçu du contenu de chaque œuvre.

3. Résumé de *L'Attentat*, roman de Yasmina KHADRA

Après avoir joui d'un avantageux statut socio-économico-professionnel à Tel-Aviv, Amine, chirurgien réputé, d'origine palestinienne, mène une vie amoureuse, cosy et raffinée auprès de sa femme bien aimée, Sihem. Durant une journée calme et sereine, on entend une explosion. Les victimes seront transférées à l'hôpital dans lequel Amine travaille. Plus tard, au milieu de la nuit, il

¹⁰ L'article 285 du code pénal libanais, édicté en 1964, pénalise tout citoyen libanais ou tout ressortissant d'un État arabe résidant au Liban qui serait entré en « *territoire ennemi* » (Israël) sans l'accord du Gouvernement libanais. Le délit est passible d'un an de prison et d'une amende symbolique de 200 000 Livres libanaises (112 euros): Médiapart<https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/300917/pourquoi-ziad-dueiri-n-est-pas-un-heros-national-libanais> [consulté le 5 septembre 2018 à 23:00h].

découvre que ce n'était qu'un attentat suicide accompli par sa femme. Cette dernière lui a tout caché pendant quinze ans. Sa vie personnelle, ses penchants « suicidaires », sa relation avec la résistance palestinienne, ... La vie du chirurgien devient en un clin d'œil cauchemardesque.

Kim et Naveed, amis israéliens très intimes des Jaafari, épanchent leurs cœurs auprès d'Amine et essaient de le sauver d'un sort malheureux. Amine subit l'exclusion et l'agression en Israël rien que pour le fait d'être l'époux de Sihem. Frôlant la folie, il débarque, tantôt accompagné par Kim, tantôt tout seul, un peu partout en Palestine, n'ayant nul autre désir que de savoir pourquoi sa femme avait décidé de l'exclure de sa vie, et celui de découvrir qui était derrière son acte suicidaire qu'il n'assimile pas.

Ayant l'entière conviction que *nihil est sine ratione*¹¹, Amine découvre la réalité de son pays devant laquelle il avait fait l'aveugle pendant longtemps. Droits violés, injustices, massacres, victimes, abus de pouvoir. Bref ! Une thébaïde ténébreuse où le chaos règne en maître. Dans sa communauté, Amine est devenu sujet à toutes les injures et endure tellement d'injustices qu'il devient *persona non grata* même au sein de sa famille. Enfin, et en essayant de sauver la vie de sa cousine Faten, il se rend compte, avant de mourir dans un attentat, qu'il n'a pas pu réussir à trouver des réponses à tant de questions hantant son esprit.

4. Synopsis de *L'Attentat*, film de Ziad DOUEIRI

Amine, médecin chirurgien israélien d'origine palestinienne, réussit remarquablement sur le plan professionnel à Tel-Aviv. Il tente de survivre à la sensation d'être dans un labyrinthe à perte de vue. L'origine de cette sensation est l'acte commis par sa femme Sihem. Au moment où l'Académie médicale israélienne lui offre en audience un prix, Amine reçoit un appel de la part de sa femme qu'il aime éperdument, sans se rendre compte que ce n'était qu'un simple adieu de sa part. Il s'excuse et rate cette dernière discussion avec elle pour profiter de sa consécration et sa gloire professionnelles.

Le lendemain, et pendant qu'Amine et Kim avalent les propos racistes de Ilan Ross avec le repas dans le restaurant de l'hôpital, l'écho d'une explosion résonne. Toute l'équipe de l'hôpital conjugue les efforts pour sauver le maximum de victimes. Au milieu de la nuit, le coup de fil de Raveed réveille Amine après une nuit pleine de rebondissements. Il se rend à l'hôpital pour identifier le reste d'une dépouille. Quelques traits du visage de sa femme Sihem restent

¹¹ Rien n'est sans raison

identifiables. Amine est au bord du gouffre ne sachant quoi faire. Il passe des nuits en détention où il refuse même de croire que sa femme soit l'auteure principale de l'attentat faisant dix-sept morts y compris des enfants.

Libéré de la prison sans explication aucune, Amine s'expose à un dernier interrogatoire chez lui. Une série de questions envahit son esprit. La lettre dans laquelle Sihem divulgue son acte offre à Amine des pistes d'investigation. Pour ce faire, il erre entre Palestine et Israël, entre des musulmans et des chrétiens et entre les frères et les ennemis de sa patrie. Cette affaire devient sa propre enquête en dépit de tous les risques et la peur auxquels il s'expose. Le contexte de la guerre israélo-palestinienne oblige Amine à sortir de son amnésie volontaire et à voir les choses plus claires sans pouvoir répondre pour autant aux questions occupant son esprit. En fin de compte, il rentre à la maison et poursuit sa vie, mais avec une blessure irrémédiable et une conscience bouleversée.

L'adaptation de *L'Attentat* semble marquée par des moments cruciaux alternant fidélité au texte romanesque et reformulation de celui-ci. Ce sont ces deux « attitudes » cinématographiques propres à l'adaptation que nous tenterons d'analyser. La richesse des deux œuvres nous offre des lectures se rattachant à plusieurs thématiques et autour desquelles semble se construire cette adaptation : Amour, trahison, amitié, guerre, altérité, ...Amine agit avec *bona fide*. Kim est un ange gardien, Sihem est une vindicative lunatique ayant des pensées secrètes et une actrice par excellence pouvant cacher ses intentions et toute une partie de sa vie à son époux, Naveed/Raveed est un ami-ennemi, reconnaissant les services d'Amine et occupant un poste critique lui imposant d'être l'ennemi. Bref, le « jeu » sur les rapports humains, les enjeux qui en découlent et leur représentation romanesque et cinématographique constituent un champ de recherche très fertile pour l'exploration du rapport littérature/cinéma dans notre cas.

Néanmoins, il va de soi que notre recherche ne peut s'effectuer sans une explication rigoureuse de ce que nous avons nommé « fidélité » ou « reformulation » dans une adaptation cinématographique. Alors que les spécialistes tels que Jean CLEDER et Jullier LAURENT avancent que tout produit littéraire ou cinématographique a son propre langage, ses propres conditions de réalisation véhiculant la plupart du temps des messages et visées distincts, notre recherche a pour but de démontrer comment se manifeste la fidélité ou l'altération lorsqu'il s'agit de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

Cela étant dit, ce travail qui se veut un terrain de réflexion sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre romanesque requiert une approche sémiotique, ce qui motive le

grand intérêt que nous accordons à la notion de « signe » et que nous tenterons, afin de préparer le terrain à une étude intersémiotique, de définir. Certes, plusieurs définitions de différents domaines sont proposées, ce qui suppose que le signe demeure une notion difficile à cerner.

5. Qu'est-ce qu'un signe ?

Commençons par Saussure pour qui le signe linguistique est le constituant essentiel d'une langue. Saussure affirme que le *signifié* et le *signifiant* (composant le signe linguistique) sont inséparables. Métaphoriquement, le signifié et le signifiant sont comme une feuille de papier dont on ne peut séparer les deux faces. Autrement dit, un signe est une dichotomie unissant « *un concept et une image*¹² » : le concept renvoie à l'aspect sémantique alors que l'image renvoie à l'aspect auditif. Cette perception est suivie par une remarque pouvant élargir le champ de cette définition. Saussure estime que chaque signe se distingue, par sa valeur, des autres signes parce que « *Les signes de référence ne sont pas les mêmes*¹³. »

La notion de signe figure dans la quasi-totalité des sciences : la médecine, l'informatique, l'architecture, aéronautique, mathématique, ... Donc, « *La notion de signe possède une généralité plus grande que celle de signe linguistique*¹⁴. » Néanmoins, chaque science peut, à son gré, interpréter le signe selon les besoins de ses démarches scientifiques. Barthes souligne, à ce propos, que le « *Signe s'insère en effet, au gré des auteurs, dans une série de termes affinitaires et dissemblables : signal, indice, icône, symbole, allégorie sont les principaux rivaux du signe*¹⁵. » Cela dit, le signe, mis à part la linguistique, consiste en une unité variable. Par ailleurs, « *Le signe possède [...] une double nature, puisqu'on peut toujours le considérer ou bien en lui-même comme chose, ou bien comme simple indice renvoyant à autre chose que lui*¹⁶. » Cette dernière considération de Barthes va s'avérer très fructueuse dans l'analyse de l'adaptation cinématographique de *L'Attentat* faite par DOUEIRI.

¹² SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de la linguistique générale*, TALANTIKIT, 2013. p. 101.

¹³ BOISSEVAIN, Katia, Pierre-Noël DENIEUILL dir, *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb : Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse ; Audiovisuel et création cinématographique*, Editions L'Harmattan, 2010. p. 98.

¹⁴ Collectif, *Larousse : Grand dictionnaire de la philosophie*, collection : *Les Grands Dictionnaires culturels*, Larousse, 2003. p. 1724.

¹⁵ BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985. p.47.

¹⁶ Collectif, *Larousse : Grand dictionnaire de la philosophie*, collection : *Les Grands Dictionnaires culturels*, Larousse, 2003. p. 1724.

La sémiologie nous permet de prendre conscience du fait que l'image, en tant que signe, semble être « *un monde où les conventions, ne sont pas tout à fait les mêmes*¹⁷. » Le signe linguistique, par exemple, et le signe visuel sont deux signes qui n'ont ni la même nature ni la même équivalence sémantique. Mais heureusement, la sémiologie pourrait résoudre ce problème entre ces différents signes et, en même temps, les deux systèmes de signes que sont la littérature et le cinéma. Le signe, en général, porte dans ses connotations différents sens, ce qui lui donne des significations multiples selon chaque domaine d'étude. Cependant, les signes n'ont pas

*tous la belle simplicité des lettres de l'alphabet, des panneaux du code routier ou des uniformes militaires : ils sont infiniment plus retors. La plupart du temps, nous les prenons pour des informations « naturelles » ; on a trouvé une mitrailleuse tchèque aux mains des rebelles congolais : c'est là une information incontestable ; cependant, dans la mesure même où l'on ne rappelle pas en même temps le nombre d'armes américaines en usage chez les gouvernementaux, l'information devient un signe second, elle affiche un choix politique.*¹⁸»

De sa part, Umberto Eco résume la nature et l'esprit du signe en une phrase marquante dans son ouvrage *La Production des Signes* où il considère que le signe est « *le résultat d'opérations complexes, au cours desquelles entrent en jeu diverses modalités de production et de reconnaissance*¹⁹. »

Ces modalités de « reconnaissances » sont justement mises en exergue par Roland BARTHES pour qui :

Un vêtement, une automobile, un plat cuisiné, un geste, un film, une musique, une image publicitaire, un ameublement, un titre de journal, voilà en apparence des objets bien hétéroclites [...] ce sont tous des signes. Lorsque je me déplace dans la rue – ou dans la vie – et que je rencontre ces objets, je leur applique à tous, au besoin sans m'en rendre compte, une même activité, qui est celle d'une certaine lecture [...] ce vêtement me dit avec exactitude la dose de conformisme ou d'excentricité de son porteur, cet apéritif (whisky, pernod ou vin blanc-cassis) le style de vie de mon hôte. Même lorsqu'il s'agit d'un texte écrit, il nous est donné sans cesse de lire un second message entre les lignes du premier : si je lis en gros titre : Paul VI a peur, cela veut dire aussi : si vous lisez la suite, vous saurez pourquoi²⁰

¹⁷ Nicolle et René Kaës et Al, *L'institution en héritage Mythes de fondation, transmissions, transformations*, Dunod, 2007. 85.

¹⁸ BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985. p. 328.

¹⁹ ECO, Umberto, *La production des signes*, Biblio essais, 1975. p. 3.

²⁰ BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985. p. 327.

Aussi, déduisons-nous que le film constitue un ensemble de signes hétéroclites que sont l'image, la musique, le mot, etc. et que c'est justement l'association de tous ces signes qui rend notre tâche extrêmement difficile surtout lorsque l'on sait que cet ensemble sera confronté au roman (ensemble de signes linguistiques) pour en examiner les similitudes, les écarts, les fidélités et les modalités selon lesquelles ces dernières s'inscrivent dans l'adaptation de *L'Attentat* faite par Ziad DOUEIRI.

Nous nous attribuerons comme tâche principale, et non pas unique, celle d'interroger le signe linguistique et son rapport au signe iconique, ce qui nous invite inéluctablement à examiner l'image cinématographique en tant que signe vu que

La vision est le sens nous fournissant le plus d'informations sur notre environnement. On estime que 80 % de notre connaissance du réel passe par l'œil. Nos autres sens (l'ouïe pour les musiciens, l'odorat pour les parfumeurs) nécessitent une véritable éducation qu'on leur accorde rarement.²¹

C'est dire la valeur et le poids conférés au signe-image, dans la connaissance et l'interprétation de la réalité. Mais qu'est-ce que l'image ?

Selon la définition de Lalande, l'image vient du latin :

« imago », « représentation », « imitation », « image », « ombre d'un mort » ; suivant la valeur de vérité qui lui est reconnue, plusieurs mots grecs désignent l'image, eikon : avec une connotation de ressemblance, eidolon ; avec une nuance d'irréel (comme le latin species), phantasma, « simulacre », « fantôme ». En allemand Bild, qui donne le verbe bilden, « former », et le substantif Bildung, « formation », « configuration »²²

La philosophie antique considère l'image comme l'« *Imitation d'une chose, soit comme reproduction matérielle d'un modèle (simulacre), soit comme représentation figurée d'une idée (symbole)*²³ Autrement dit, elle est "tout ce qui évoque analogiquement une autre chose, avec ou sans support matériel"²⁴ »

²¹ Luxereau, François, *Compression du signal audiovisuel*, Dunod, 2008. p. 24.

²² Collectif, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003. p. 1512.

²³ Ibid. p 1513.

²⁴ Ibid. p 1512.

Par ailleurs, l'image communique avec l'homme en interpellant ses capacités sensorielles puisqu' « elle s'adresse essentiellement à la vue et plus généralement aux sens ». Néanmoins, et cela nous plonge au cœur de notre sujet de recherche, l'image «renvoie toujours à autre chose qu'à elle-même, substrat ou modèle avec lequel elle entretient un rapport de ressemblance ou d'imitation²⁵ .»

Bien sûr, et au-delà de la faculté de représentation dont est dotée l'image, nous ne pouvons esquiver la question de la variation de formes de l'image et la variété des usages qui en sont faits :

L'image-mouvement du cinéma et l'image fixe de la photographie, l'image unique de l'aquarelle et l'image multiple de la gravure, l'image muette du dessin et l'image sonore du multimédia, l'image-produit de la peinture et l'image-matrice du numérique²⁶

L'image paraît ainsi englober un nombre important d'usages et de formes. Par ailleurs, l'interprétation de chaque type d'image dépend de la composition de l'image elle-même et de sa nature : les constructions de ses plans*, la lumière*, les couleurs, le graphisme (s'il y en a), le cadrage*, ses lignes de forces*, sa symétrie, sa perspective, ses lignes de perspectives*, ...Selon Jean-Pierre Esquenazi,

L'image, qu'elle soit picturale ou cinématographique, n'est pas seulement « lisible », pour reprendre le terme de Jacques Aumont : elle est d'abord « perceptible ». [...] cette « perceptibilité » n'est pas seulement une condition nécessaire de la « lisibilité » [...] Mais qu'elle est déjà lisibilité, ou plutôt qu'il n'y a pas lecture mais reconnaissance d'une situation de réception²⁷.

Donc, nous ne pouvons pas « ignorer l'impact proprement iconique d'une image, la valeur des réseaux de signification qu'elle met en place et des affects qu'elle mobilise²⁸. »

Certes, l'image a toujours joui d'une importance capitale dans le domaine de la communication, l'archéologie ne fait que le confirmer chaque jour davantage. Néanmoins, le *Quattrocento*²⁹ est le siècle durant lequel l'art pictural passe à une ère très importante et commence à s'imposer parmi les arts. Ensuite, le *phénakistiscope*³⁰ de Joseph Plateau en 1832 retient d'emblée

²⁵ Ibid. p. 1513.

²⁶ Ibid. p1516.

²⁷ Esquenazi, Jean-Pierre *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994, p. 101.

²⁸ Collectif, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003. p. 1294.

²⁹ Quinzième siècle italien, qui vit le début de la Renaissance. Mouvement littéraire et artistique de cette époque : *Le Grand Robert*, version numérique.

³⁰ Phénakistiscope : un tambour rotatif sur le pourtour duquel est fixé une série d'images dont le défilement rapide devant les yeux restitue l'impression du mouvement. *Hachette*, 2012. p. 1237.

l'attention puisque cela marque les prémices de l'image animée. Le *praxinoscope*³¹ d'Emile Reynaud en 1876 apporte des améliorations remarquables à ce domaine et les courts métrages des Frères Lumière en 1895 annoncent une nouvelle ère pour l'image. Cela dit, l'image mouvante a dû traverser des siècles pour atteindre le prestige et le pouvoir qu'elle possède de nos jours. L'image mouvante* s'invite partout et entre en interaction avec d'autres moyens d'expression artistique, en les complétant, en se réappropriant quelques-uns de leurs procédés, ou tout simplement en les reproduisant selon ses propres moyens, ses propres procédés. C'est ce dernier cas de figure qui nous intéresse puisque notre sujet de recherche porte sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre romanesque.

Bien sûr, la littérature est constituée de signes linguistiques, alors que le cinéma réunit dans son univers plusieurs signes à la fois : iconique, linguistique, sonore, plastiques, etc. Le rapport littérature/cinéma mérite qu'on s'y arrête. Le passé noble et raffiné de la littérature semble menacé et ce depuis que le cinéma a bouleversé la donne de la narration, de la lecture et de l'interprétation. Le septième art a pris une dimension universelle pour faire des émules auprès des autres arts y compris la littérature qui constitue pourtant sa principale source d'inspiration. La littérature a nourri même les chefs-d'œuvre spielbergien, l'un des réalisateurs les plus célèbres qui n'hésite pas à puiser dans le fond littéraire pour réaliser ses chefs-d'œuvre cinématographiques. Entre autres, son film *Minority Report*, meilleur film de 2002, n'étant qu'une adaptation de la nouvelle *Rapport minoritaire* de Philip K. Dick. Cela pourrait montrer le lien intime entre littérature et cinéma. Mais Pourquoi les cinéastes s'inspirent-ils et adaptent-ils des œuvres littéraires ? Par ailleurs, du roman au film, pourquoi est-il si difficile qu'une œuvre reçoive une seule adaptation cinématographique ? Comment peut-on interpréter le foisonnement d'adaptations ? En fait, à quoi sert une adaptation cinématographique ? Quelle est la raison qui régit l'absence d'une adaptation consensuelle d'un roman en film ?

D'abord, entendons-nous sur le fait que la relation entre la littérature et le cinéma est une relation d'interdépendance selon Jean CLEDER qui parle d'« interactions entre les arts ³²». L'interdépendance entre ces deux arts réside dans le fait que chaque domaine pourrait constituer une source d'inspiration pour l'autre. Ce chevauchement a pour corollaire immédiat les multiples interprétations dont pourrait faire l'objet l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. A titre illustratif, *Les Misérables* de Victor Hugo a connu de multiples adaptations cinématographiques, mais chaque adaptation est différente de celle qui la précède. Dans le même

³¹ Praxinoscope : des images sont reflétées sur de petits miroirs disposés en prisme. *Le Grand Robert* version numérique.

³² CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 1.

sens, le chef d'œuvre de Gustave Flaubert *Madame Bovary* a inspiré de nombreux cinéastes sans qu'il ne fasse pourtant l'objet de la même interprétation ou de la même lecture cinématographique.

Il est intéressant de constater le nombre d'adaptations qu'une œuvre littéraire puisse avoir. Le cinéma véhicule des événements, des faits socio-historiques, des mythes et d'autres éléments pour le spectateur, et ce à travers des techniques et de multiples moyens. Les appuis référentiels inclus dans le support littéraire pourraient parfois donner accès au sens de certaines histoires adaptées au cinéma. A titre d'exemple, il est inutile de regarder le film *Les Nouvelles Aventures D'Aladin* ou sa deuxième partie *Alad'2* sans connaître *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, le conte ajouté tardivement au recueil des contes persans *Les Mille et Une Nuits*. En effet, le personnage d'Aladin, son mode de vie, ses aventures auréolées de magie, le génie, les incantations, et surtout le tapis volant et la téléportation constituent les éléments-clefs de l'histoire principale du récit. Pour son adaptation, la compréhension de ces éléments-clefs de l'histoire d'Aladin permet au spectateur de comprendre que le réalisateur parodie des situations préexistantes soit dans la vie réelle soit dans la littérature, et de saisir le sens des différentes parties des scènes et de l'enchaînement de l'histoire du film en général. Et si le spectateur ne connaissait pas *Aladin* littéraire, son interprétation et sa vision du film seraient différentes de celles que pourrait avoir celui qui a lu le conte littéraire. En plus, ce connaisseur littéraire prendrait beaucoup plus de plaisir en regardant le film, puisqu'il en saisira la dimension parodique et les enjeux de ce choix générique.

Allons plus loin. Le personnage-icone *Cendrillon* de Charles Perrault a inspiré de nombreuses adaptations. Parmi ces dernières, on pourrait mettre l'accent sur les différences entre *À tout jamais, une histoire de Cendrillon* de Andy Tennant en 1998, *Comme Cendrillon 2* de Damon Santostefano en 2008 et *Les Nouvelles Aventures de Cendrillon* de Lionel Steketee en 2017. Ces adaptations s'étalent sur trois décennies successives et chacune d'elles apporte des modifications selon son époque. D'abord, l'histoire principale des trois films est celle de ladite *Cendrillon* de Charles Perrault. Le long-métrage Andy Tennant en 1998 semble l'adaptation la plus proche de la version romanesque car on y trouve un mode vestimentaire qui remonte à l'époque classique. Sur le plan psychologique, Cendrillon n'est pas une jeune fille très aimable, mais elle est plutôt à la fois rebelle et trop gentille.

Cendrillon de 2008 est une version adaptée selon les tendances des adolescents américains de cette époque. C'est une comédie musicale* racontant l'histoire d'une orpheline adorant danser et qui, à partir d'un concours de danse, perd son baladeur numérique. Cet appareil musical est l'élément qui remplace les pantoufles de verre dans la littérature. Son prince charmant a dû la retrouver grâce aux morceaux musicaux dans ce baladeur et non pas en cherchant sa princesse dans les maisons.

Les Nouvelles aventures de Cendrillon de Lionel Stekete en 2017 est un film très récent. L'histoire de Cendrillon est racontée par une actrice dans le film, mais sa version est complètement différente de celle que nous retrouvons dans les contes de Perrault. Des éléments de l'histoire de *Blanche Neige* et du *Petit Chaperon Rouge* sont détectés dans ce long métrage et donne une lecture originale à l'histoire initiale de Cendrillon. Ce film pourrait être un sujet d'étude pour l'interfilmique*, vu qu'il est construit en mise en abyme et qu'il englobe d'autres histoires.

Ces multiples exemples pointent du doigt les difficultés des études portant l'adaptation cinématographique. En effet, et bien que le langage cinématographique partage plusieurs éléments et procédés avec le langage littéraire, il serait utile de préciser que ces deux langages appartiennent à deux systèmes de communication différents : « *L'adaptation est une opération qui consiste à décomposer une œuvre dans un mode d'expression différent de celui de l'original*³³ ». François Jost et André Gaudreault confirment dans *Le Récit cinématographique*³⁴ que l'adaptation, fidèle ou altérée, n'est qu'une réécriture des mêmes intrigues littéraires et une relecture de l'œuvre romanesque. Cela dit, comment peut-on adapter une œuvre littéraire en un film tout en passant d'un système d'expression et de signification à un autre tout à fait différent ? Quelles sont les impératifs et les choix engendrant une variation de lectures et d'interprétations dans l'adaptation cinématographique ?

Ce sont ces questions qui ont motivé le choix de notre sujet de recherche, et ce après avoir lu *L'Attentat* de Yasmina KHADRA et regardé l'adaptation cinématographique qui en a été faite par Ziad DOUEIRI, adaptation qui nous a fortement interpellée pour les raisons que nous aurons à expliciter au cours de cette recherche.

L'adaptation des textes littéraires va au-delà d'une simple exploitation. L'acte de lecture et l'acte de visionnage sont intimement corrélés et leur relation est assez complexe car « *le roman s'appuie sur un continuum mental tandis que le cinéma repose sur un continuum matériel : le roman évoque les déchirements intérieurs de la conscience alors que la caméra met visuellement en scène les tourments des personnages*³⁵ ». L'adaptation cinématographique s'effectue selon l'époque et le contexte, et c'est ce qui explique le choix ou la nécessité de porter des modifications au texte source (le roman adapté).

Les années 1980 sont une période caractérisée par la mise en valeur de la musique, d'où les choix de la comédie musicale. Ensuite, les années 1990 jusqu'à aujourd'hui privilégient les films

³³ GARCIA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Dujarric, 2000. p. 17.

³⁴ JOST, François et GAUDREULT, André, *Le Récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005. Pages 160.

³⁵ PREMAT, Christophe, Fabula [en ligne] Disponible sur : <http://www.fabula.org/acta/document6143.php> [consulté le 5 octobre 2018 à 23 :00h].

d'horreur, d'action ou de la science-fiction qui sont devenus les maîtres du cinéma. Notre ère est caractérisée par la mondialisation et le terrorisme d'où les différentes adaptations des écrits portant sur l'altérité, les chocs des civilisations, les enjeux politico-financier de la mondialisation, la violence et le terrorisme. Yasmina KHADRA, par le biais de ses romans, traite de terrorisme, des conflits et surtout des violences qui en découlent.

6. Choix du sujet

Après une première lecture du roman et un premier visionnage du film, il semble que le réalisateur ait apporté au roman des modifications sur plusieurs niveaux. Le roman semble être altéré de manière remarquable surtout au niveau de la structure du récit. La scène d'ouverture du film est une allusion d'un paragraphe à la page 29 du roman : « *Plusieurs fois récompensé pour mes travaux scientifiques et la qualité de mes services* ». Cette scène dans le film, sert en effet à introduire les prémices de l'histoire et à mettre en contexte les événements qui vont suivre dans ce film. Cependant la suite de notre analyse va se porter sur la quasi-totalité des modifications apportées et même sur des moments cruciaux de cette histoire. Ces changements apportés par le réalisateur ont une portée symbolique considérable. Il importe donc d'identifier les raisons pour lesquelles une adaptation filmique ne pourrait jamais avoir la même représentation que sa source, le roman adapté.

L'examen préliminaire de l'œuvre romanesque et son adaptation cinématographique donne à voir que le réalisateur prend certaines libertés, et pas des moindres, dans la composition de la trame filmique. Par exemple, le nom du personnage *Raveed* dans le roman est remplacé par *Naveed* dans le film. Ce personnage est mis en avant dans la deuxième scène pour montrer le lien amical entre lui et Amine sans pour autant expliquer leur première rencontre. Par contre, *Naveed* du roman a gagné un portrait détaillé dans sa première rencontre avec Amine, mais un peu plus loin dans l'histoire. C'est lorsqu'il appelle le docteur au milieu de la nuit pour l'identification d'un cadavre³⁶. Le réalisateur choisit de résumer le lien amical des deux hommes à travers un plan-séquence* dans lequel *Raveed* et Amine dénoncent le conflit qui déchire leurs pays.

Cet examen préliminaire nous renseigne déjà sur l'importance des modifications apportées par Z. DOUEIRI. Notre sujet de recherche a été choisi suite aux écarts flagrants que nous avons constatés entre le contenu (thématique ou formel) du roman et son adaptation cinématographique par le réalisateur libanais. Mais aussi, suite à la conservation, par DOUEIRI, de certaines

³⁶ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Julliard, Paris, 2005, p. 29.

caractéristiques thématiques et formelles du roman, conservation aux enjeux hautement significatifs puisque le réalisateur libanais est connu pour être un artiste engagé faisant de ses œuvres un moyen de dénonciation.

Aussi, *L'Attentat*, film et roman, offre-t-il plusieurs possibilités de lecture. Le film de *L'Attentat* regroupe une variété importante de techniques cinématographiques traditionnelles et modernes qui nous semblent également être à l'origine des « altérations » ou des « fidélités » relevées et à relever. Cette adaptation constitue un champ de recherche très riche permettant de se pencher sur l'épineuse question portant sur les liens entre la littérature et le cinéma.

7. Question de recherche

En quoi peut-on considérer que l'adaptation cinématographique de *L'Attentat* de Y. KHADRA par Z. DOUEIRI oscille entre fidélité et altération et quels sont les enjeux des choix thématiques et formels effectués par le réalisateur libanais ?

Hypothèses

Nos premières observations nous permettent de constater que le cinéaste n'a pas repris à la lettre et fidèlement le texte source lors de son adaptation. Certes, l'écran a respecté certains éléments du texte d'origine, mais a mis aussi un voile sur plusieurs aspects de l'histoire – en l'occurrence certains personnages et leur statut social. En outre, la spatio-temporalité du roman a fait l'objet d'un traitement cinématographique très particulier, ce qui ne relèverait pas, à notre avis, uniquement des impératifs cinématographiques ou de la simple exploitation des données technologiques, mais de la volonté de conférer au film un caractère engagé qui n'est peut-être pas présent dans le roman de KHADRA.

Ce constat nous permet de supposer que DOUEIRI a utilisé le texte non pas pour le concrétiser tel qu'il est écrit mais seulement comme source d'inspiration pour la réalisation de son film. Enfin, il nous semble également que la fidélité à certaines parties du roman soit traduite par le paratexte et par d'autres composantes filmiques.

8. Choix méthodologique

Le début du cinéma est lié aux Frères Lumières et son apparition est venue bouleverser la donne de la hiérarchisation des Arts pour que le cinéma devienne plus tard l'un des arts les plus appréciés. Le rapport littérature et cinéma est mis en lumière par les cinéphiles et les littéraires à la fois. La relation est si étroite et si complexe que les spécialistes des deux arts eux-mêmes n'arrivent pas à l'éclairer. « *Du visible aux textes*³⁷ » et du texte au visible, chaque domaine offre sa propre lecture par le biais de moyens d'expressions différents qui lui sont propres. De ce fait, les approches adoptées et les critiques des deux arts se trouvent dans un carrefour pluridisciplinaire. Jeanne-Marie Clerc, à travers son ouvrage *Littérature et Cinéma*, nous explique qu' :

*Entre littérature et cinéma, des croisements s'effectuent également dans l'action des approches critiques. Elles se sont synchronisées à l'heure sémiologique lorsque l'étude du récit a pris pour objectif, simultanément, le récit littéraire et le récit cinématographique ; on peut dire qu'au début des années soixante et pour quelques années, sur les eaux alors très animées de la narratologie, les grands théoriciens de la littérature et du cinéma ont travaillé pour conserver et pour s'instruire réciproquement de leurs découvertes et de leurs positions. Cette communauté d'intentions et d'intérêts critiques s'est concrétisée par des rencontres éditoriales importantes. On peut penser au célèbre numéro 8 de la revue *Communications* : consacrée à l'analyse structurale du récit, elle accueillie des articles de Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette, mais également de Christian Metz - un texte intitulé *La Grande Syntagmatique du Film Narratif*³⁸*

Une étude comparative serait effectuée dans ce travail afin de confronter les deux domaines d'expression. Cette étude mettrait, à chaque fois qu'il s'avère nécessaire de le faire, la lumière sur les deux notions de la communication *le signe* et *le symbole*. Ces deux notions sont les points communs entre le cinéma et la littérature, mais elles n'ont ni la même conception ni le même fonctionnement. En les appliquant à notre étude, nous espérons circonscrire les enjeux de l'adaptation faite de *L'Attentat*. La littérature comparée propose des approches permettant d'analyser le rapport littérature-cinéma. A travers les essais de Daniel-Henri Pageaux : *Essais de littérature générale et comparée* et *Littérature Générale et comparée* et à travers *Littérature et Cinéma* de Jeanne-Marie clerc, nous avons compris que le lien qui unit la littérature et le cinéma est très complexe. Ces deux théoriciens, par le biais de leurs réflexions, mettent en lumière les différents points communs et points de divergence entre les deux domaines artistiques. Dans le

³⁷ CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris, 1993, p. 21.

³⁸ CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 4.

même esprit, Jean CLEDER pourrait enrichir la recherche présente par son ouvrage-clef *Entre Littérature et Cinéma : les affinités électives*.

La sémiologie semble être une approche idéale ayant les outils adéquats pour déchiffrer et analyser les codes des deux arts *dioptriques*³⁹ susdits. C'est une approche interdisciplinaire qui s'intéresse à l'étude des signes. Saussure conçoit la sémiologie comme « *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* »⁴⁰. Roland BARTHES avance que le point de mire de la sémiologie est de « *Déchiffrer les signes du monde* »⁴¹. C'est pourquoi, « *la richesse et la difficulté des échanges entre littérature et cinéma*⁴² » ne peuvent se limiter à une seule méthode ou approche vu la complexité de ces deux mondes qui reposent sur le virtuel. Certes, le cinéma s'enrichit de la littérature et inversement, mais comme le confirme Alexandre Astruc : « *l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo*⁴³ ». Cela confirme la confrontation de plusieurs systèmes de signes et les difficultés qui peuvent en découler.

Ici, faire appel à d'autres approches pourrait donner lieu à de nouvelles lectures et interprétations. Il n'existe nullement un cadre de normes commun pour mettre nettement au clair le rapport littérature/cinéma de façon assez consensuelle. Néanmoins, les orientations actuelles concernant cette recherche proposent également une approche narratologique qui peut fournir des outils et des notions équivalents dans les deux domaines. A titre d'exemple, Gérard Genette propose les unités de l'intertextualité dans son *Palimpseste*⁴⁴ qui traitent de ce genre de sémiotique donnant la possibilité d'interpréter la transposition d'un genre littéraire vers une autre forme artistique (la transposition).

Cela a été mis en question par d'autres théories vu l'insuffisance de cette démarche : les outils et les techniques cinématographiques ne peuvent être les mêmes que les procédés romanesques. Le grand écran est capable de rendre visible, de manière ou d'une autre, le scriptural littéraire, mais

S'il est évident que la cartographie du champ visuel et son lexique ont permis de clarifier certaines opérations et mises en perspective dans le champ littéraire, il faut rappeler que les deux

³⁹ Dioptrique : Relatif à l'optique, la vue : <https://fr.wiktionary.org/wiki/dioptrique>. Selon BARTHES, Roland : « *le théâtre, la peinture, le cinéma, la littérature, c'est-à-dire tous les « arts » autres que la musique et que l'on pourrait appeler : arts dioptriques.* » : BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1992. p. 63-64.

⁴⁰ SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique général*, Talantikit, Bejaia, 2013, p. 26.

⁴¹ BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p. 328.

⁴² CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 2.

⁴³ CLERC, Jeanne-Marie et Carcaud-Marcaire, Monique *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004. p. 59.

⁴⁴ GENETTE, Gérard *Palimpseste*, Seuil, 1982. 576 pages.

*territoires ne sont pas homogènes et que le franchissement de leurs frontières ne s'acquitte pas d'une simple taxe de traduction : c'est à la faveur d'une double conversion (codification linguistique ; construction d'une analogie) que l'on passe du visuel au textuel*⁴⁵

Dans le même ordre d'idées, l'approche narratologique de G. Gérard explicitée dans *Figures III*, aurait sa part dans cette recherche qui tentera de fournir des indices probants et concluants concernant le roman de Yasmina KHADRA. En ce qui concerne la paratextualité, L'œuvre phare de Gérard Genette, *Seuils*, serait un appui méthodologique considérable pour traiter l'apparat-savant romanesque. Mais pour le paratexte filmique, nous allons nous déplacer entre les théories marketings, littéraires et cinématographiques pouvant nous aider à mettre en valeur les interrogations de notre problématique qui traite la réappropriation filmique de *L'Attentat*. De cette façon, *L'Attentat*, film et roman auraient une analyse plus fouillée, du moins, c'est ce que nous espérons.

La sémiotique narrative de Greimas, propose un modèle structural pour organiser un récit. *L'Attentat* de Yasmina KHADRA est un roman qui transgresse le schéma actantiel ou celui narratif. En effet, l'incipit de ce roman est en réalité son excipit. Amine, agonissant suite à un attentat, narre ses dernières minutes au début du roman. Il s'avère que l'apport de l'ethnocritique donne un nouveau souffle à la structure du récit et s'intéresse à « *comment s'organise un récit littéraire*.⁴⁶ » d'un point de vue interdisciplinaire permettant de saisir la signification de la structure complexe et cyclique de *L'Attentat* de Y. KHADRA.

Pour le récit cinématographique, Joseph CAMPBELL, dans son essai *Le Héros aux mille et un visages*, élabore et explique son approche du monomythe selon laquelle : « *la vaste majorité des contes, mythes et histoires; toute culture confondue possèdent la même structure fondamentale* ⁴⁷ ». Selon cette approche donc, Jack Sparrow⁴⁸, Dominic Toretto⁴⁹, Frank Martin⁵⁰, John Wick⁵¹, Wolverine⁵² ou encore Amine⁵³, sont des Héros qui traversent les mêmes épreuves. Cet ouvrage, publié en 1949, serait un guide qui éclairera la structure du film de *L'Attentat* puisque Amine

⁴⁵ CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : Les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 15.

⁴⁶ Régine Detambel, [en ligne] Disponible sur: http://regine-detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=941 [consulté le 5 novembre 2018 à 20:00h].

⁴⁷ Olivier Clairouin, Le Monde, [en ligne] Disponible sur : https://www.lemonde.fr/culture/video/2014/01/17/cinema-la-recette-du-heros-parfait_4347571_3246.html [consulté le 7 novembre 2018 à 18 :00h].

⁴⁸ Jack Sparrow est le pirate interprété par Johnny Depp dans la Saga : *Pirates des Caraïbes*.

⁴⁹ Dominic Toretto est un adepte des courses de rue dans la Saga *Fast And Furious*, interprété par Vin Diesel.

⁵⁰ Frank Martin est un transporteur professionnel interprété par Jason Statham dans les trois films : *Transporteur*.

⁵¹ John Wick est un ancien chasseur de prime et un tueur à gages repentini dans les deux films *John Wick*.

⁵² Wolverine est un mutant ayant des supers pouvoirs dans la série de film *X-Men*, interprété par Hugh Jackman.

⁵³ L'acteur principal de *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI.

semble traverser les mêmes étapes proposées par Joseph Campbell dans son essai *Le Héros aux mille et un visages*. Cela nous permettra une confrontation rigoureuse de la structure du récit romanesque et du récit filmique.

Fernande Saint-Martin, *La Sémiologie de l'espace visuel*, Jacques Fontanille *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur : discours-peinture-cinéma* et Jeanine Chamond, *Les Directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu* seraient les principaux ouvrages pour traiter de la discursivité, l'espace filmique et le discours littéraire. Le discours romanesque et le discours filmique sont caractérisés par la polysémie. Pour cela, faire appel à d'autres ouvrages pourrait aider à éclairer la richesse et l'ambiguïté des deux langages : littéraire et cinématographique. Les ouvrages de Roland Barthes, Milan Kundera et Umberto Eco seraient donc consultés pour enrichir davantage notre recherche interdisciplinaire.

Enfin, si nous avons abordé plus haut la question des choix scripturaux que recouvrent les fidélités et les écarts constatés entre le roman et son adaptation au cinéma, nous pouvons, à ce stade, supposer que des enjeux culturels se dissimulent derrière les choix effectués par Ziad DOUEIRI. De ce fait, nous songeons que la notion d'interculturalité ne peut échapper à notre analyse et à juste raison car lecteur et spectateur remarqueront aisément la différence flagrante entre les deux œuvres artistiques sur le plan de la représentation des différentes communautés : juive, chrétienne et musulmane.

Les Univers-singuliers de Louis Porcher est une vision pertinente traitant de l'interculturalité. *L'Attentat*, roman et film, est un espace de rencontre entre plusieurs cultures et communautés, et ce à des niveaux différents : les altérations constatées au niveau de la reconstruction des personnages dans le film (autant sur le plan du signifié que du signifiant) nous amènent à nous interroger sur une vision de l'identité culturelle et des contacts culturels propre au réalisateur engagé Ziad DOUEIRI. A partir de cette démarche, nous allons tenter d'indiquer si la transculturalité est respectée dans le film ou si le réalisateur a choisi de s'éloigner du roman en imposant une autre vision des cultures présentes dans le texte de Yasmina KHADRA. Nous ne manquerons pas d'avoir recours à Emmanuel Levinas, chercheur ayant consacré plusieurs essais pour expliquer l'altérité et la transcendance culturelle. *Œuvres complètes, Tome 3 : Eros, littérature et philosophie* est l'œuvre dans laquelle le philosophe aborde les institutions humaines et les interactions entre les différentes cultures au sein d'une même communauté.

L'analyse filmique et l'analyse littéraire impliquent un choix méthodologique interdisciplinaire. Au niveau de la sphère de la signification, le champ de la recherche actuel est ouvert pour d'autres théories issues d'autres domaines pouvant apporter de nouveaux enrichissements au rapport existant entre la littérature et le cinéma.

9. Plan de recherche

A la lumière des éléments méthodologiques mentionnés plus haut, nous allons, dans ce modeste travail, essayer d'analyser le rapport littérature/cinéma à travers *L'Attentat*, film et roman, tout en essayant de montrer s'il s'agit d'une adaptation fidèle ou d'une altération partielle, importante ou totale, ce qui va nous aider à définir le type de cette adaptation. Notre démonstration s'articulera sur trois chapitres.

La question centrale du premier chapitre porte sur l'analyse de la paratextualité du roman et du film par le biais des théories issues de plusieurs disciplines. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse du cadre spatio-temporel du roman et du film. Le dernier chapitre sera consacré à l'étude des personnages et des acteurs ainsi qu'à l'analyse de la structure du roman et du film. Ce dernier chapitre sera clôturé par l'analyse des séquences afin d'approfondir notre recherche.

Premier chapitre

Le paratexte, une pierre d'achoppement dans la dichotomie littérature/cinéma

Introduction

Il s'agit dans ce chapitre d'analyser le paratexte romanesque de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA ainsi que le paratexte de son adaptation filmique par Ziad DOUEIRI afin de pouvoir repérer les points de divergences et de convergences éventuels pouvant apporter des réponses à notre problématique. Par le biais de l'apport important de la sémiologie, nous étudierons, de manière générale, l'impact du marketing sur la publication d'un roman et sur la promotion d'un film, et de manière particulière le paratexte comme un discours hautement significatif qui établit un pont entre le roman et le film. L'intérêt de ce chapitre est de confirmer ou d'infirmer la fidélité du réalisateur et de savoir comment le paratexte filmique offre la possibilité de condenser une somme importante de données du roman adapté. Le paratexte filmique pourrait même compenser les épisodes romanesques supprimés dans le film permettant ainsi au cinéaste de se servir de ce même paratexte comme moyen de signaler au téléspectateur les modifications apportées au roman. Il s'agit également de démontrer que Ziad DOUEIRI a adapté même des éléments de l'apparat-savant du roman. Enfin, par le biais de l'expression visuelle et de l'expression linguistique, nous allons tenter de dégager la perception du monde des deux artistes, notamment les penchants idéologiques et les croyances émanant des interrogations philosophiques sur la réalité, car cela semble influencer lourdement l'adaptation cinématographique de *L'Attentat*.

Le premier point abordé sera consacré d'abord à la définition du paratexte romanesque et filmique. Nous allons analyser, ensuite, les composantes des deux paratextes pour enfin révéler la réécriture synthétisante de *L'Attentat* (roman) effectuée par le cinéaste libanais.

I- Le paratexte romanesque : signifiant abstrait / signifié voilé

1- Les fonctions plurielles du paratexte

Le cinéma est tout d'abord un art « le septième art ». Les réalisateurs sont des artistes tout comme les écrivains. Cependant, écrire un roman, dans l'ensemble, nécessite généralement un écrivain, alors que créer un film implique un groupe plus au moins large : un metteur en scène, un scénariste, un producteur, des acteurs, un distributeur, etc.

Pourtant, l'élaboration du paratexte, nécessite dans la littérature comme dans le cinéma l'intervention de plusieurs personnes. Car, dans la première comme dans le second, le paratexte constitue un objet commercial. Pour le cinéma, l'objectif du paratexte « *est de maintenir captif le spectateur potentiel jusqu'à ce qu'il puisse aller voir le film en salle*⁵⁴ », et pour la littérature, les éléments paratextuels « *permettent aux publics de vivre, préalablement à sa consommation, une expérience du produit.*⁵⁵ » Cependant, la conception du paratexte diffère du cinéma à la littérature.

Utilisé pour la première fois par Martins-Balbar⁵⁶ dans son article « *De l'objet-texte au texte-objet : Études de linguistique appliquée* », le paratexte désigne l'« *ensemble des éléments textuels d'accompagnement d'une œuvre écrite.*⁵⁷ » Autrement dit, le paratexte, c'est la totalité d'*indices textuels*⁵⁸ qui accompagne le texte et le prolonge fournissant au lecteur des informations qui lui rendent facile l'appréhension d'un quelconque texte. Il est « *la frange ou plutôt le seuil du texte, tout cet entourage qui commence par la couverture, le titre, le nom de l'auteur, etc.*⁵⁹ » Donc, le paratexte ne fait pas partie du texte lui-même, mais « *les mots et les phrases du texte laissent tout autour un espace libre : le cotexte. Dans cet espace disponible seront introduits des titres, des phrases en marge, des informations périphériques (notes, références, etc.) et des illustrations, cet ensemble constituant le paratexte*⁶⁰ »

De nos jours, le succès d'une œuvre quelconque est tributaire en partie de son paratexte. C'est-à-dire que c'est le paratexte lui-même qui donne à un texte de la consistance et du relief et sans lui le texte peut ne pas devenir un livre, et à juste raison car « *Parmi les milliers de textes qui restent dans les tiroirs ou qui finissent dans les poubelles des éditeurs, quelques-uns deviennent des livres, c'est grâce au paratexte que le texte accède à un circuit commercial et industriel.*⁶¹ » En d'autres termes, le paratexte:

⁵⁴ LEHU, Jean-Marc *La publicité est dans le film : placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo*, Editions d'Organisation ; Édition : 1, 2006. p. 217.

⁵⁵ GOMBAULT, Anne Dominique, Bourgeon-Renault et Stéphane Debenedetti, *Marketing de l'art et de la culture*, Dunod ; Édition : 2e édition, 2014. p. 60.

⁵⁶ Daniel JACOBI (JACOBI, 1985) attribue en effet à Martins-Balbar le premier emploi du mot paratexte en 1977 : Jean-Philippe Dupuy. Structure de la page WEB : Texte et paratexte. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées (RIHM) = Journal of Human Mediated Interactions*, Europa, 2009, 9 (1/2008), p. 25-42. hal-00448761.

⁵⁷ Dictionnaire Larousse, ED électronique.

⁵⁸ Ces indices textuels désignent « *l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous – titres, préfaces, dédicaces, exergue, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur voire du diffuseur* » *Dictionnaire du littéraire*, p. 432

⁵⁹ Interview de G. Gérard, in *Libération*, 6 sept. 1983

⁶⁰ D. JACOBI, *Références iconiques et modèles analogiques dans des discours de vulgarisation scientifique, Informations sur les sciences sociales*, 4, 24, 1985, p. 848.

⁶¹ Interview de G. Gérard, in *Libération*, 6 sept. 1983.

*est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin*⁶².

De ce fait, le paratexte est important non seulement parce qu'il facilite l'accès au livre mais aussi pour la raison que sa fonction

*relève autant de la protection physique (couverture, pages de gardes) ou symbolique (prologue, préface, postface, épigraphe, etc.), que de l'identification (nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, nom de l'éditeur, lieu et date d'édition, lieu d'impression, nom de la collection, code barre, etc.), de l'organisation (table des matières, bibliographie, répertoire, index, annexes), de la distinction (couverture souple ou rigide, format du livre, choix du papier) ou de la séduction (jaquette, illustration de surface, graphisme, etc.)*⁶³

Le paratexte du roman pourrait impliquer des images, mais l'insertion d'une bande-sonore n'est pas encore entrée dans cette composition. Le son semble être un point de divergence capital entre ces deux arts dioptriques. Mis à part le son, les effets spéciaux et l'image mouvante animent le paratexte filmique de façon à favoriser davantage *la suspension consentie de l'incrédulité*⁶⁴ chez le spectateur et à juste raison car " *à travers les images, les romanciers expriment surtout l'incapacité des mots à traduire la perception visuelle*⁶⁵". En effet, le film et le roman gagnent leur public grâce à cette suspension consentie de l'incrédulité.

C'est vrai que « *la lecture est un acte singulier, privé*⁶⁶ » et que le cinéma est un « *art de masse, en premier lieu, dans son mode de production*⁶⁷ », mais dans l'ensemble, la suspension consentie de l'incrédulité donne une certaine crédibilité au cinéma et à la littérature qui semblent être ancrés dans la réalité car « *l'histoire inclut ainsi des effets de réel qui l'aident à passer du plan de la conviction à celui de la persuasion. Car l'ordre des passions et aussi nécessaire pour persuader autrui*

⁶² GENETTE, Gérard. *Seuils*. Edition Seuil, Paris, 1987. p.7.

⁶³ BENOIT, Mitaine. « Paratexte ». Neuvième art 2.0, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013, Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article691>. <<http://neuviemeart.citebd.org/>>. <hal- 01104420>

⁶⁴ La suspension consentie de l'incrédulité "c'est le fait, pour le spectateur, d'admettre des choses qui, pourtant, sont improbables ou carrément impossibles mais qui permettent à l'histoire de se construire." Yohann From Outer Space le 30 décembre 2014, [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=oHHozRIV1XM> [consulté le 28 septembre 2018].

⁶⁵ CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993. p. 198

⁶⁶ GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'Université du Québec, 2007. p. 03.

⁶⁷ LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean, *L'Ecran global: Cinéma et culture-médias à l'âge hypermoderne*, Seuil, 2007. p. 39.

que l'est l'ordre des raisons pour le convaincre.⁶⁸» C'est ce que Jullier Laurent appelle « l'impression de réalité ». Il explique, durant son cours que « *Le cinéma peut se servir de ce qui a été fait dans les autres arts* ». Autrement dit, « *le cinéma peut faire comme la peinture, du mentir-vrai [...] il peut déformer, il peut sacrifier l'effet de réel au profit de l'impression de réalité*⁶⁹. » Donc les deux arts, littérature et cinéma, reposent sur la suspension consentie de l'incrédulité.

De ce fait, nous pourrions conclure que « *l'écriture n'est pas une affaire de territoire, encore moins de génétique, le dictionnaire est à tout le monde, il suffit de choisir ses mots, de les agencer dans son ordre intime*.⁷⁰ » En outre, le cinéma « *invente du visible et de l'audible, de l'imaginable, du mémorable et du pensable*.⁷¹ » La littérature et le cinéma sont deux sphères de valeur nécessitant la promotion, et ce par le biais d'un paratexte qui émeut, choque, pousse à l'interrogation, bref s'adresse à l'affect tout aussi bien qu'à la raison. Pour un lecteur, « *l'inventaire du paratexte et des marques éditoriales lui permet aussi de mieux situer ce qu'il lit*.⁷² »

La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. Le lecteur est le co-constructeur d'un roman. En effet, « *les règles de la lecture ne sont pas celles de la lettre, mais celles de l'allusion*.⁷³ » La littérature, comme étant un univers multidimensionnel, offre la chance au lecteur de cultiver son imagination « *car du sens que la lecture donne à l'œuvre, comme du signifié, personne au monde ne sait rien, peut-être parce que ce sens, étant le désir, s'établit au-delà du code de la langue*.⁷⁴ » Sur ce point nous pouvons reprendre les propos de Roland Barthes résumant "*l'acte de lecture comme une communication entre le texte et le lecteur*⁷⁵." Mais réciproquement, le cinéma offre une lecture par le biais de l'image, ce qui revient à dire que "*la parole est une image qui discourt, l'image est une parole silencieuse*⁷⁶". Les deux langages établissent une communication avec le récepteur (le lecteur et le téléspectateur).

Avant d'atterrir chez le lecteur, le livre fait un grand périple. De l'imaginaire de l'auteur à sa réception, le livre passe par le manuscrit, l'éditeur, la publication, la promotion, les prix littéraires et

⁶⁸ COQUET, Jean-Claude : *la quête du sens ; le langage en question*, Paris PUF, 1997. P170.

⁶⁹ Cours de cinéma de LAURENT Jullier, professeur à l'université Paris III, Le 20 février 2009 au Forum des Images, Paris : <https://www.dailymotion.com/video/x8xdot>

⁷⁰ Cité par Jean CLEDER [en ligne] Disponible sur <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/litterature-cinema-aller-retour/> [consulté le 17 novembre à 15 :24].

⁷¹ CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Presses Université Laval, 2011. p. 28.

⁷² GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'Université du Québec, 2007. p. 26.

⁷³ BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Seuil, 2002. p. 26.

⁷⁴ BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Seuil, 2002. p. 35.

⁷⁵ GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'Université du Québec, 2007. p. 01.

⁷⁶ MENOZZI, Daniele, *Les images : L'Eglise et les arts visuels*, Cerf, 1991, p. 18.

les distinctions. Mais dans ce voyage, l'anneau principal est celui qui est formé par l'auteur et l'éditeur qui sont les pierres d'angle de tout l'édifice de la production ; et dans ce sens, Isabelle Luquet écrit : « *C'est pourquoi l'auteur et l'éditeur sont avant tout deux associés qui prennent des risques dans une entreprise financière, et l'amitié ne doit pas annihiler le sens des affaires.*⁷⁷ »

1-1- L'Attentat, un titre incisif /incitatif

Par définition, « *Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement dit. Il joue un rôle majeur dans l'« horizon d'attente» du lecteur. Le titre et la préface sont deux de ses manifestations les plus importantes.*⁷⁸ » C'est ainsi que G. Genette le définit et l'explique dans son ouvrage *Seuils*.

Umberto Eco soutient que le "*titre est déjà la clé d'un commentaire*⁷⁹" et Claude DUCHET élabore tout une approche pour étudier les titres⁸⁰. Faisant partie du paratexte, le titre d'un roman est un élément essentiel ayant plusieurs fonctions. Il fait partie du péri-texte et de l'épi-texte⁸¹. Le titre est choisi selon un protocole, l'auteur n'écrit pas *ex nihilo*. Son texte est souvent conditionné par un contexte particulier.

Henri Mitterrand, à travers ses recherches sur la titrologie, désigne trois fonctions pour le titre d'un roman : fonction dénomminative ou désignative, fonction incitative et fonction idéologique⁸². Donc, le titre résume esthétiquement l'œuvre et incite le lecteur à déchiffrer des énigmes de manière parfois ludique tout comme un spot publicitaire.

Le titre d'un roman est tributaire à la fois du monde éditorial et du monde auctorial. (Le monde éditorial et auctorial⁸³ sont tous les deux responsables du choix du titre d'un roman.) Autrement dit, le titre d'un roman est choisi, parfois, selon des critères économiques (l'industrie audiovisuelle), et à juste raison car la publicité marketing garantit une part du succès du roman. De

⁷⁷ LUQUET, Isabelle *Emile ZOLA : un phénomène de librairie*, Ecole Nationale Supérieure des bibliothèques, 1984. p. 47.

⁷⁸ JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin ; Édition : 4e édition, 2015. p. 02.

⁷⁹ ECO, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Le Livre de Poche ; Édition : Biblio / Essais, 1989. p. 07.

⁸⁰ La titrologie.

⁸¹ Selon GENETTE, Gérard, dans son ouvrage *Seuils*, le péri-texte désigne les éléments paratextuels liés au corpus littéraire et l'épi-texte désigne les éléments paratextuels désassociés du roman.

⁸²[en ligne]. Disponible sur: https://www.memoireonline.com/08/08/1448/m_aventure-scripturale-coeur-autofiction-kiffe-kiffe-demain-faiza-guene2.html [consulté le 13 novembre 2018 à 05:02].

⁸³ Par rapport à l'auteur.

ce fait, les titres des romans sont bien pensés (étudiés) ; ils ne sont jamais gratuits. Cet "ensemble des signes linguistiques [...], qui peuvent figurer en tête d'un texte"⁸⁴ conditionne, parfois, la force commerciale de l'œuvre.

1-2- Titre référentiel

L'Attentat est un roman algérien d'expression française. C'est un roman réaliste et un récit-témoignage mettant la lumière sur le conflit israélo-palestinien. Puisque « *Un bon titre synthétise le contenu de l'œuvre et renvoie à l'intention créatrice de l'écrivain*⁸⁵ », Yasmina KHADRA décide de tout raconter par un seul mot : *L'Attentat* qui « *accompagne le lecteur d'un bout à l'autre de l'œuvre et joue un rôle fondamental dans son activité mentale lorsqu'il tente d'appréhender la pensée de l'auteur et la signification de l'œuvre.*⁸⁶ Le titre du roman semble polysémique dans la mesure où il comporte plusieurs significations et symboles. Il s'agit, tout d'abord, d'une autoréférence qui renvoie au sens propre du terme *attentat*. D'ailleurs, l'étymologie de ce mot⁸⁷ renvoie directement à l'attentat commis par Sihem.

Dans la mesure où le titre d'un roman « *est un point de repère privilégié entre le texte et le hors-texte*⁸⁸ », *L'Attentat* est également un titre très expressif puisqu'il renvoie directement et sans détour à la brutalité des attentats et du milieu terroriste en général sur le plan humain et sur le plan matériel. Nous pouvons lire dans le roman : « *un attentat reste un attentat. À l'usure, on peut le gérer techniquement, pas humainement. L'émoi et l'effroi ne font pas bon ménage avec le sang-froid. Lorsque l'horreur frappe, c'est toujours le cœur qu'elle vise en premier.* » (p.19)

Ce titre est également une représentation abstraite des réactions sentimentales et comportementales d'Amine en tant qu'époux d'une Kamikaze. C'est une forte atteinte (attentat) à sa vie privée et sociale, à ses sentiments et à sa zone de confort : « *Je suis comme catapulté par-dessus une falaise.* » (p.77) Amine se compare inconsciemment à Héphestos, jeté d'un seul coup par sa propre mère Héra, au point le plus bas de l'Olympe. Il se sent trahi, n'arrivant pas à exprimer une colère qui fomente au fond de lui-même comme on fomente un attentat : « *Mes larmes ont peut-être*

⁸⁴ HUIB HOEK, Leo, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, De Gruyter Mouton, 1980, p. 21.

⁸⁵ Honghua Poizat-Xie et Yongzhao Zhang, 2017. *À la recherche d'un titre littéraire idéalement traduit : le cas du chinois vers le français*. érudit. Vol. 62, p. 243- 484. DOI <https://doi.org/10.7202/1041029>adresse copiée une erreur s'est produite. [en ligne] Disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2017-v62-n2-meta03191/1041029ar/> [consulté le: 23 février 2019 à 23:21].

⁸⁶Ibid.

⁸⁷ Etymologiquement, attentat du latin attentatus, signifiant : porter la main sure.

⁸⁸ M. Pierrette Maluczynski, *Entre-dialogues Avec Bakhtine Ou Sociocritique De La [de] raison Polyphonique*. (InterActions 1), Brill Rodopi, 1992. p. 54.

noyé un peu de mon chagrin, mais la colère est toujours là, telle une tumeur enfouie au tréfonds de moi, ou un monstre abyssal tapi dans les ténèbres de son repaire, guettant le moment propice de remonter à la surface terrifier son monde. » (P. 96). Donc, le titre connote à la fois l'atrocité du terrorisme et la force du coup porté à l'être profond d'Amine.

L'Attentat est un roman largement lu à travers le monde et la traduction de son titre varie selon chaque langue. L'équivalence de signification de ce titre varie d'une langue à une autre et cela pourrait impacter la lecture même du roman. Par exemple, un lecteur arabe est censé lire le titre *L'Attentat* et non pas (*choc*), (الصدمة). Le mot *attentat* en hébreu ou en anglais nécessite que l'on ajoute un adjectif pour accéder au sens qu'il véhicule en français.

Jean Delisle précise dans son ouvrage *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, que traduire, d'une langue de départ vers une langue cible « *consiste à raccorder des concepts d'une langue avec ceux d'une autre langue dans une recherche d'adéquation la plus parfaite possible au sens global du message original.*⁸⁹ » D'un point de vue traductologique, la lexie *attentat* est à la fois *in abstracto* et *in concreto*. Il fait référence direct à l'attentat exécuté par les terroristes et exécuté par Sihem et évoque la réaction de son mari Amine en tant que citoyen israélien et laïc. Un problème se pose alors, c'est la lecture de ce roman traduit pour le lectorat étranger. Ce même problème provoque la même confusion par rapport au film qui a été traduit de la même manière. Ce qui revient de dire que le cinéaste a été fidèle en adaptant le titre indiqué par l'auteur et en gardant la même traduction du titre, notamment pour la version arabe du film.

Le titre nous offre donc un aperçu récapitulatif du roman, des indices sur les anecdotes, sur le discours sociopolitique et sur les problèmes d'actualité de notre époque comme le terrorisme. Le titre également véhicule une connotation importante : il renvoie aux réactions du personnage principal Amine.

2- Les couvertures

Long récit en prose que constitue le roman met en scène une histoire réelle ou fictive, des personnages et un environnement qui lui est propre, et son succès est tributaire en partie de son paratexte.

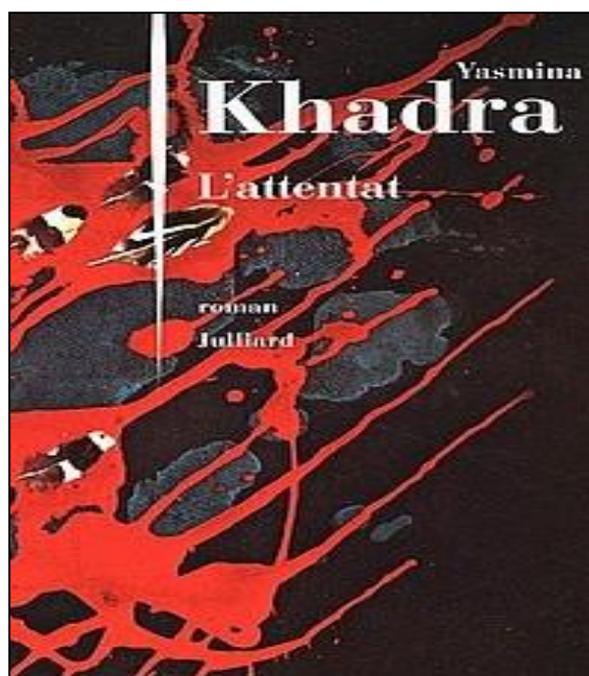
Bon moyen facilitant la lecture et l'accès à une œuvre donnée, le paratexte, c'est « *la frange ou plutôt le seuil du texte, tout cet entourage qui commence par la couverture, le titre, le nom de*

⁸⁹ Jean DELISLE, *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1984. p. 43.

*l'auteur, etc.*⁹⁰ » Il est le premier contact entre le texte à proprement parler et le lecteur ; et l'acte de lire lui-même dépend directement du contact visuel qui s'établit entre le roman et le lecteur. Voici notre analyse des éléments paratextuels du roman *L'Attentat* de l'écrivain algérien d'expression française Yasmina KHADRA.

2-1- La première de couverture : condensation informationnelle

1. La première de couverture de *L'Attentat*, Yasmina KHADRA. Editions Julliard. 2006.



La première page de couverture est la page extérieure d'un livre sur laquelle est focalisée l'attention des éditeurs dans la mesure où elle garantit en grande partie la réussite de l'édition, et à juste raison parce que cette page en question est le seuil de l'œuvre qui, soit attire le lecteur, soit le rebute. C'est cette page qui provoque les premières réactions du lecteur. Dès lors, sa conception se fait selon des critères bien précis. Sa perspective herméneutique renvoie à diverses valeurs selon le contenu du livre et sa portée symbolique se dévoile par le biais de toutes les composantes de cette page : image, couleur, graphie, icône, caractère de police, ombre, cadrage, ... La maison d'édition prend souvent en charge la mise en page et le développement du contenu éditorial de la page de couverture suite au contrat d'édition entre l'auteur et l'entreprise éditoriale.

⁹⁰ Interview de GENETTE, Gérard, in *Libération*, 6 sept. 1983.

En ce qui nous concerne, nous constatons que dès le premier coup d'œil, le nom de l'auteur, le titre du roman et les couleurs, avalant l'espace de la première page, mettant ainsi en scène le contenu sanglant du roman. Il s'agit d'un vrai attentat criminel. La mise en page nous fournit des informations générales concernant le roman sur un fond révélateur : il s'agit d'une toile abstraite : le titre, l'auteur, la maison d'édition, et un fond aux connotations diverses pouvant renvoyer à un contenu lugubre et funeste ou heureux et chaleureux.

L'image est composée d'un seul fond comprenant majoritairement le rouge et le noir. D'autres couleurs primaires, secondaires et tertiaires sont employées pour symboliser des valeurs que nous allons analyser successivement dans le passage suivant. Plus prosaïquement, la conception visuelle ostensive de cette image reflète une dimension apagogique sombre et mystérieuse du contenu romanesque. Il s'agit d'un fond semblable à une toile abstraite suscitant le questionnement et une forme de travail intellectuel.

Les couleurs sont loin d'être anodines : elles sont primaires, secondaires, chaudes, froides, légères, passionnées, voire agressives ou délicates. Le rouge et le noir traduisent la rencontre entre des thèmes universels et éternels étroitement liés : l'amour et la haine, le sang et la fumée, les sentiments et la froideur, ... Le rouge et le noir sont des couleurs de luxe, celui de la vie luxueuse des Jaafari car le rouge, couleur de *noblesse*⁹¹, est l'emblème du "*pouvoir et de l'aristocratie*⁹²" et le noir "*se démocratise*⁹³" de plus en plus pour devenir par excellence l'un des couleurs de "*l'élégance*⁹⁴". Le rouge est la couleur de la passion, celle de l'amour des Jaafari qui a donné naissance à toute l'histoire de *L'Attentat* et le noir est la couleur de *l'autorité*⁹⁵, celle de la notoriété d'Amine dont la maison a été le point central de toutes les préparations militantes de sa femme, sans bien évidemment qu'il le sache.

La bichromie rouge et noir traduit l'obscurité du chagrin, celle de la fin de la vie luxueuse de ce couple car selon le *Dictionnaire des symboles*, le noir "*évoque, avant tout, le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la mort.*⁹⁶" Dans la même perspective, le rouge "*revêt aussi une signification funéraire*⁹⁷" a une portée

⁹¹ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. p. 832.

⁹² Dominique SIMONNET et Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, Panama, 2005. p. 40.

⁹³ Ibid. p. 98.

⁹⁴ Ibid. p. 93.

⁹⁵ Ibid. p. 95.

⁹⁶ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. p. 673.

⁹⁷ Ibid. p. 831.

obscur cachée derrière " *un méchant héritage plein de violences et de fureurs, de crimes et de péchés.*⁹⁸"

Par conséquent, cette duplicité du rouge et du noir constitue un élément de comparaison entre le contenu du film et la première de couverture du roman dans la mesure où le réalisateur a mis en scène des contenus, parfois, heurtant la sensibilité dans un environnement légèrement éclairé. En effet, Au cours de la séquence dans laquelle la salle des urgences était remplie de victimes, le sang, mis en scène, est totalement relatif au sens du crime et à sa violence. Mais la scène qui réunit le rouge et le noir dans le film toujours, c'est celle de l'ascenseur où Amine partage cet espace obscur à côté de la moitié du corps de sa femme sans qu'il ne s'en rende compte.

Dans le même sens et dans une autre perspective, la binarité du rouge et du noir se conforme aux règles des jeux tels que les jeux d'échec⁹⁹ en germe rouge et noir. L'arrière-fond de *L'Attentat*, film et roman, interroge le sens de la guerre arabo-israélienne, sa stratégie et son origine sibylline.

Le gris s'entremêle séparant le rouge et le noir faisant référence à la mutation vertigineuse du parcours d'Amine. Ce personnage narrateur exprime presque tout au long du roman ce balancement entre un passé heureux et confortable et un présent cauchemardesque. Un changement radical mettant, *in fine*, terme à sa vie.

Revenons au rouge et au noir. *L'Attentat*, comme nous l'avons indiqué auparavant, est un roman tragique. L'obscurité domine le roman. Les métaphores et les descriptions le confirment. La couleur noire est très récurrente et nous plonge dans une nuit hivernale. En effet, presque tous les personnages du roman tendent à s'exprimer avec propos clairs-obscur¹⁰⁰ reflétant leur état d'âme. En contrepartie, le film montre très souvent des scènes nocturnes et des plans noirs. Les scènes diurnes sont rares et l'obscurité conditionne un grand nombre de séquences.

Enfin, le noir et le rouge tel qu'ils sont disposés renvoient parfaitement à une tache d'encre. Celle de l'écriture, de la mise en récit d'une souffrance double : celle d'Amine et de tous les Palestiniens, mais aussi celle de l'auteur accoucheur du roman. La tache rouge est la métaphore de la grande douleur qui accompagne la création littéraire, comme celle qui accompagne l'acte d'accouchement et le saignement qui en résulte.

⁹⁸ SIMONNET, Dominique et PASTOUREAU, Michel *Le Petit livre des couleurs*, Panama, 2005. p. 29.

⁹⁹ Ibid. p. 99. " *Le jeu d'échecs en est un bel exemple. A sa naissance, en Inde, vers le VIe siècle, il comportait des pièces rouges et de pièces noirs*".

¹⁰⁰ Les personnages expriment leurs sentiments en s'appuyant sur des métaphores liées à l'obscurité. Ainsi, la couleur noire est très récurrente dans le roman.

La graphie est, quant à elle, mise en blanc pour faire contraste avec les couleurs chaudes et sombres du fond. Le trait vertical blanc est une simple signature de la maison d'édition Julliard que nous pourrions trouver sur toutes ses éditions comme une touche unique, indispensable et finale pour cette entreprise éditoriale. Il convient, ici, de rappeler que la bichromie rouge et noir symbolise *l'amour et la sagesse* liés à Jéhovah¹⁰¹, ce qui se traduit dans le roman à travers les amis d'Amine, Kim et Naveed, et qui est mis en scène dans le film à travers le fondu enchaîné en blanc sur le visage de Kim et le changement de prénom de la femme de Raveed, qui s'appelle Marguerite dans le roman et Orite, signifiant Lumière, dans le film. Enfin, le nom de l'auteur en blanc pourrait renvoyer à la sagesse et à la délicatesse avec laquelle il aborde le conflit du Proche-Orient. Une forme d'objectivité et de distanciation peuvent être observée dans la narration des faits et la construction du récit.

Le titre du roman est indiqué en police de caractère *Calibri*, et il est placé entre l'auteur et la maison d'édition. KHADRA, le nom de l'auteur, est transcrit en Calibri mais sa taille est plus grande pour le mettre en valeur car Yasmina KHADRA est un écrivain éminent et très célèbre. Les procédés typographiques utilisés sont standardisés selon les normes de l'entreprise Julliard, mais le fond choisi donne une nouvelle perspective à ce roman vu les couleurs significatives employées. Cette norme de la mise en page est standard tout comme l'affiche film qui respecte certaines mesures imposées par les entreprises sponsorisant et prenant en charge financièrement l'œuvre. A ce stade, il faut rappeler que le paratexte est avant tout un support publicitaire.

La littérature ne peut être indépendante de la publicité puisque "*un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail.*"¹⁰² Dans le même sens, "*le livre, qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante.*"¹⁰³ Les gains de la publicité sont loin d'être évalués et le discours médiatique est devenu un art et une discipline à part entière jouissant d'une importance capitale.

Dans le même ordre d'idées, l'industrie cinématographique repose essentiellement sur la publicité. Le film ne peut en faire l'impasse si ses producteurs souhaitent le succès. "*S'il s'agit de faire sortir le placement du film lui-même, l'affiche, ou mieux encore, la bande-annonce sont des vecteurs complémentaires plus adéquats.*"¹⁰⁴ Mais la publicité s'installe au cœur du film et

¹⁰¹ GHREERBRANT, Aalin, et Jean CHEVALIER., *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. p. 833.

¹⁰² LUQUET, Isabelle Emile ZOLA: *un phénomène de librairie*, Ecole Nationale Supérieure des bibliothèques, 1984. p. 48.

¹⁰³ Ibid. p. 48.

¹⁰⁴ Jean-Marc LEHU, *La publicité est dans le film: placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo*, Editions d'Organisation; Édition : 1, 2006. p. 213.

l'accompagne car le film est constitué d'images comportant des produits destinés à être consommés. Le film devient ainsi un vecteur publicitaire.

Le spectateur est d'abord influencé par les spots publicitaires avant de regarder le film car la publicité a comme objectif suprême de l'appâter. Ce qui est intelligent de la part des publicitaires, c'est qu'ils influencent le spectateur tout au long du film par les marques abondamment présentes : *"la publicité provoque des phénomènes de mémorisation inconsciente, de désir de domination d'autrui, de besoin d'identification à des symboles ou à des marques."*¹⁰⁵ C'est-à-dire qu'elles parviennent à convaincre inconsciemment le consommateur en ciblant les zones de l'inconscient.

La première de couverture véhicule, entre autres, des valeurs anthropologiques. Les plumes d'aigle dispersées sur le rouge ont une valeur symbolique. *« La sémiotique a conçu ses outils, c'est-à-dire, des modèles conceptuels qui s'appliquent à tous les objets culturels construits à travers lesquels les hommes parviennent à communiquer entre eux. »*¹⁰⁶ Cela dit, les animaux, par leurs dimensions spirituelles et parfois divines, sont des repères historiques et des symboles indispensables pour certaines cultures *« puisque depuis toujours les gens accordent aux animaux certains stéréotypes et les observent à travers leur propre système de valeurs et mœurs influencé par la tradition et l'espace. »*¹⁰⁷

De ce fait, les ailes sur la première page de couverture sont liées au contenu du roman et renvoient aux propos de quelques personnages enclins à la spiritualité : l'innocence des enfants est comparée aux oiseaux *« des enfants se pourchassent en piaillant comme des oiseaux »*¹⁰⁸, les insultes *« traiter grand-père de tous les noms d'oiseaux »*¹⁰⁹, la liberté et la joie : *« les bras déployés comme les ailes des oiseaux »*¹¹⁰. Aussi, pourrions-nous considérer que les ailes qui figurent sur la première de couverture comme un clin d'œil adressé au lecteur afin que ce dernier s'interroge sur l'image paradoxale que représentent ces ailes aux connotations culturelles généralement positives sur un fond lugubre et funeste fait de sang et de noirceur. Les ailes incarnent

¹⁰⁵ BOHLER, Sébastien *150 petites expériences de psychologie des médias : Pour mieux comprendre comment on vous manipule*, Dunod, 2008. p. 113.

¹⁰⁶ LAMIZET, Bernard et SILEM, Ahmed *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris, Ellipses, 1997. p. 506.

¹⁰⁷ Nataša M. Živić et Ivan N. Jovanović, *DE l'aspect sémantique des proverbes français et serbes avec le lexème chat / mačka*, Université de Niš, 2018. p.3

¹⁰⁸ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.p. 81.

¹⁰⁹ Ibid. p. 224.

¹¹⁰ Ibid. p. 267

" *l'envol de l'âme* ¹¹¹", expriment " *une élévation vers le sublime, un élan pour transcender la condition humaine*¹¹²" et visent " *une libération et une victoire.*¹¹³"

Il serait, dès lors, probable que les ailes des oiseaux prédisent l'aventure de Sihem Jaafari, convaincue qu'un attentat-suicide serait la récompense d'une victoire glorieuse et une source d'ascension.

D'ailleurs, il est très intéressant de constater que le réalisateur Ziad DOUEIRI prend en considération la composition de la première de couverture de KHADRA et plus précisément l'archétype des plumes de l'aigle. Cet *oiseau* est considéré comme étant le « *roi des oiseaux*¹¹⁴ » et ses plumes « *sont de grands porteurs d'énergie.*¹¹⁵ » Les Amérindiens utilisaient ces plumes pour confisquer des attrape-rêves¹¹⁶ comme nous pourrions le constater, jusqu'à maintenant à travers les vidéo-clips de Léo Rojas et d'Alexandro Querevalú. Ziad DOUEIRI met en scène un capteur de rêves dans une scène romantique entre Amine et sa femme Sihem. Cela nous indique comment un réalisateur pourrait exploiter même le paratexte du roman adapté, car l'affiche du film privilégie le contenu symbolique des couleurs du paratexte et, inversement, les scènes du film exploitent d'autres composantes du paratexte.

Le fond de la première de couverture reflète également la toile surréaliste décrite par Amine : « *Un grand tableau surréaliste occupe la moitié du mur ; on dirait un gribouillage d'enfants instables fascinés par le rouge sang et le noir charbon.*¹¹⁷ » Les concepteurs de la première de couverture ont donc choisi les couleurs selon leurs significations symboliques et selon le contenu du roman. En revanche, le cinéaste relie le contenu de cette page couverture avec son paratexte à lui et avec le contenu propre du film adapté.

2-2- La quatrième de couverture

La quatrième de couverture est la dernière page extérieure d'un roman. Elle sert généralement à résumer l'œuvre romanesque, à identifier les droits de l'auteur, à légaliser les droits

¹¹¹ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. p. 17.

¹¹² Ibid. p. 18.

¹¹³ Ibid. p. 18.

¹¹⁴ Ibid. p. 12.

¹¹⁵ Consulté sur :<https://energie-denis-sanchez.fr/signification-des-plumes-message-de-nos-guides-anges/>, le 25/11/2018.

¹¹⁶ Capteur de rêves est pendentif amérindien relatif à leur culture, croyance et pratiques spirituelles.

¹¹⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.p. 67.

de l'impression. Cette partie du livre est aussi importante que la première de couverture dans la mesure où elle a comme objectif premier de tenir en haleine le lecteur par un résumé qui reprend les éléments-clés, établissant un dialogue préliminaire entre le lecteur et le roman.

La quatrième de couverture de *L'Attentat* est une image diptyque. Les deux parties sont séparées par la signature de la maison Julliard sous forme d'un trait blanc. Le côté gauche du plan est un enchaînement de l'image de la première de couverture où nous retrouvons les mêmes caractéristiques et la même mise en page. La deuxième partie contient le résumé en haut, une brève description des motivations de l'auteur et une bibliographie succincte représentant ce dernier aux lecteurs. La fin de la page est composée de deux parties.

A l'instar de ceux qui ont veillé à la composition de cette couverture, les concepteurs de l'affiche du film optent pour une image multidimensionnelle, séparée par plusieurs fonds et entourée par les sociétés de productions du film et d'autres composantes d'ordre publicitaire. Grâce à ce constat, nous pouvons commencer à entrevoir le rapprochement entre le paratexte romanesque et celui du film à partir du titre et de la quatrième de couverture. Ce qui va suivre sera consacré au reste des éléments paratextuels, notamment l'affiche qui repose sur la compression d'un nombre important de messages insérés dans le roman et reflétant la vision personnelle de l'auteur et celle du réalisateur qui semblent être influencés par leurs parcours professionnels et leurs expériences vécues.

Le résumé de la quatrième de couverture

Dans un restaurant bondé de Tel-Aviv, une femme fait exploser la bombe qu'elle dissimulait sous sa robe de grossesse. Toute la journée, le docteur Amine, Israélien d'origine arabe, opère à la chaîne les innombrables victimes de cet attentat atroce. Au milieu de la nuit, on le rappelle d'urgence à l'hôpital pour lui apprendre sans ménagement que la kamikaze est sa propre femme.

Ce résumé est un petit aperçu reprenant les premiers événements des deux premiers chapitres du roman tout en respectant leur ordre chronologique laissant le lecteur perplexe, attendant la réaction d'Amine en s'arrêtant au climax*. C'est un résumé composé de huit lignes et citant seulement les deux personnages principaux : Amine et Sihem, leur statut social, professionnel et l'origine ethnique d'Amine.

L'éditeur met l'accent sur le courage de l'auteur en abordant la situation conflictuelle du Proche-Orient par une description incitant à lire le roman. Cela dit, ce conflit, considéré comme

étant un tabou dans certains pays, nécessite une hardiesse de la part de l'auteur et fait appel à son caractère intrépide pour l'aborder et le défricher. Qu'en est-il pour le synopsis du film ? Trouverions-nous le même résumé que celui du roman ? Le réalisateur serait infidèle à ce composant paratextuel ?

Le synopsis

A l'instar de la quatrième de couverture, le synopsis résume le film en quelques lignes. Le spectateur n'a qu'à consulter le synopsis pour avoir une idée générale du film et décider s'il mérite d'être regardé. Pour cela, un bon synopsis pourrait contribuer au succès d'un film. Puisque le synopsis est une "*préparation, lancement. Exposé sommaire, en quelques lignes, voire en quelques pages, du contenu dramatique ou documentaire d'un film*¹¹⁸", sa place est sur les couvertures des DVD et CD des films, sur la toile,... car cela facilite la transmission du message du réalisateur aux spectateurs.

Le synopsis de *L'Attentat* (film)

*"Dans un restaurant de Tel-Aviv, une femme fait exploser une bombe qu'elle dissimule sous sa robe de grossesse. Toute la journée, le docteur Amine, israélien d'origine arabe, opère les nombreuses victimes de l'attentat. Au milieu de la nuit, on le rappelle d'urgence à l'hôpital pour lui annoncer que la kamikaze est sa propre femme. Refusant de croire à cette accusation, Amine part en Palestine pour tenter de comprendre."*¹¹⁹

Ce synopsis, comparé au résumé du roman adapté, est un peu plus développé. Le scénariste donne des détails concernant la manière dont l'attentat a été omis et comment la kamikaze a explosé la bombe dans le restaurant. Il nous raconte également ce qu'Amine a décidé de faire sans pour autant donner les détails ou la fin du film. Cela est bien évidemment fait dans le but d'appâter le spectateur et le maintenir dans l'angoisse et l'attente de ce qui va se produire.

Dans l'ensemble, le synopsis qui nous occupe comporte déjà une modification légère du résumé du film. Bien que la dernière phrase soit un facteur de promotion et une façon d'accrocher le spectateur, elle indique également ce que le réalisateur supprime dans le film et qui apparaît pourtant dans le roman. Amine, héros du récit, effectue deux déplacements vers la Palestine dont le

¹¹⁸ PINNEL, Vincent *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan Université, 1999. p. 390.

¹¹⁹ [en ligne]. Disponible sur: http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=210608.html [consulté le 04 avril 2019].

dernier marquerait la fin de ses jours. Amine, héros du film, quant à lui, se rend en Palestine pendant trois semaines et le réalisateur met fin à l'histoire. Sur ce point, le synopsis du film respecte le contenu du résumé romanesque tout en faisant allusion aux changements apportés par le réalisateur. Ces changements sont le point central de notre recherche qui a pour objectif de comparer le roman au film afin de confirmer ou infirmer la fidélité du réalisateur : « *Le synopsis, en plus d'être un outil essentiel de structuration pour le scénariste, sera aussi souvent le document qui décidera de l'avenir financier du film face à un producteur. D'autre part, dans beaucoup de concours de scénario nationaux ou régionaux, le synopsis est le sésame.*¹²⁰ »

Cette citation ajoute un autre détail pour expliquer la modification apportée au résumé du roman. La publicité, comme moyen de promotion, exige un support conçu de manière attrayante et dont le discours, qui devrait être accrocheur, serait capable de susciter l'intérêt du spectateur et mettre en avant sa stratégie de *chrono-concurrence*¹²¹.

Notre recherche a pour objectif d'expliquer en quoi consiste une adaptation cinématographique et à quoi elle sert. Elle tente également de mettre en lumière les mécanismes de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire et d'explicitier les enjeux de cette même adaptation afin de déterminer le degré de fidélité du réalisateur à la source. L'apparat-savant est un élément inséparable du roman et à travers lequel nous pourrions analyser davantage le rapport littérature-cinéma. Ainsi, la conception des couvertures "*naît à la fois de la forme d'un support et des capacités de celui qui le déchiffre.*¹²²" Ce qui va suivre sert à mettre au clair ce rapport complexe, et ce par le biais de l'analyse du paratexte cinématographique et sa mise en parallèle avec le paratexte romanesque.

II- Paratexte cinématographique : prémices d'une re-création du roman

Le paratexte du film impacte considérablement sur le film dans la mesure où il vante ses mérites et élargit ses horizons. Un paratexte romanesque comporte une somme d'informations non

¹²⁰ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2016. p. 12.

¹²¹ Une stratégie marketing basée sur l'axe du temps comme facteur de réussite.

¹²² DENIS Saint-Jacques, VIALA, Alain et al. *Le Dictionnaire du littéraire*, Puf. p. 434.

négligeables sur l'œuvre écrite. Ces informations accompagnent le roman, le lecteur achète le roman grâce à son paratexte. L'inventaire du paratexte filmique, par contre, semble indépendant du film. Ses composantes sont détachées du film et leurs natures sont diverses : affiche, bande-annonce, générique, prospectus, spot publicitaire, ... Le paratexte filmique pourrait, à l'estime, contribuer à faire d'un film un blockbuster.

*Un film pose un problème de cinéma à la première condition de montrer, de dire ou d'énoncer quelque chose de nouveau.*¹²³ Mais devant l'universalité du numérique, *"il est aujourd'hui possible de combiner plusieurs critères de segmentation grâce à la publicité numérique, l'annonceur peut ainsi contextualiser sa publicité en fonction du film visionné en salle.*¹²⁴" Les enjeux du paratexte cinématographique dépassent le simple succès d'un film auprès d'un simple public. Les points de mire de l'équipe du film sont le blockbuster, les nominations périodiques pour les prix et les distinctions ainsi que le Top 10 du Box-office US. Cela a de quoi surprendre, puisque le gain pécuniaire derrière tout cela est vertigineux. Les vedettes et les stars, notamment hollywoodiennes, pourraient atteindre des chiffres d'affaires remarquables.

Lorsqu'il est question d'une adaptation filmique, la première question qui hante l'esprit du lecteur du roman adapté est celle de faux raccord¹²⁵ par rapport à l'œuvre source sans pour autant savoir que le paratexte pourrait combler l'absence de certains passages romanesques dans le film. Dans cette perspective, nous présenterons quelques éléments relevant du paratexte que nous jugeons utiles pour mener à bien notre recherche puisque notre réflexion porte sur le paratexte cinématographique en tant que constituant inhérent au film et pouvant servir déjà de moyen pour évaluer le degré de fidélité ou non au roman et à partir duquel nous pourrions dégager la lecture personnelle faite du roman par le réalisateur du film.

¹²³ CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Presses Université Laval, 2011. p. 28.

¹²⁴ Gayrard-Carrera, Anne-Marie et BARRE, Servanne, *La Boîte à outils de la publicité*, Dunod, 2015. p. 105.

¹²⁵ Le faux raccord est utilisé ici comme métaphore. La définition de ce concept se trouve parmi les éléments du glossaire.

1- L'affiche : espace de condensation et de compensation

1-1- Le titre : lieu de consensus

Le titre d'un film est considéré comme une enseigne qui peut percuter d'emblée l'esprit des lecteurs. Avec sa fonction incitative, le titre devient inéluctablement le pitch* qui assure le maintien de ce grand édifice qu'est le film. Il est considéré, à cet effet, comme un attrape-public dans la mesure où la réflexion, et des spectateurs et des critiques, se met en marche dès leur découverte du titre :

*Le titre devient ainsi un signe doublé, triplé, en tout cas pluriel, quels que soient les registres.*¹²⁶ Pour cela, nous pourrions rencontrer des titres bizarres, voire énigmatiques suite à des transformations au niveau du vocabulaire, de la syntaxique, voire même au niveau de la sémantique¹²⁷. Nous pourrions citer : *The Equalizer, Elysium, V pour Vendetta, A.I. Intelligence artificielle, Star Wars, Frankenstein, ... ?*

Un titre bien étudié est un titre réussi. *Le spectateur qui se rend au cinéma, du moment qu'il regarde un film, même s'il ne contient ni carton ni générique,*¹²⁸ est probablement influencé par le titre qui pourrait cultiver l'énigme chez lui en devenant une source de questionnement tout en créant des horizons d'attente. Donc la réception du film dépend, parfois d'un titre attrayant et bien élaboré. A titre indicatif, la tendance nouvelle pour les titres des films est d'accompagner certains titres par *man* comme *Superman, Batman, Spiderman, Iron Man, Aquaman, X-man*, voire même des versions féminines de *man* telle que *Catwoman* et *Wonder Woman*. Cela recentre l'intérêt sur l'Homme en tant que source de force et de puissance.

Le titre *L'Attentat* est fidèlement adapté. Il n'a subi aucun changement sur le plan linguistique. Il fournit les mêmes indications et significations que celles du roman. Cependant, le titre filmique, sur le générique est transcrit en arabe et en anglais. De ce fait, il nous reste à analyser la position du titre transcrit sur l'affiche du film. Mais avant d'entamer l'analyse de l'affiche, il sied de mettre au clair que le cinéaste a été fidèle au niveau de l'adaptation du titre, d'un point de vue linguistique. *L'Attentat* est transcrit en majuscule mettant en relief le caractère brutal de l'attentat de Sihem, dans toutes les acceptations du mot, un attentat qui a bouleversé la vie de plusieurs

¹²⁶ TCHEUVAP, Alexie, *De l'écrit à l'écran : Les Réécritures filmiques du roman africain francophone*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004. p. 26.

¹²⁷ DUBOIS, Jacques, Edeline Francis, Klinkenberg Jean-Marie, Minguet Philippe, Pire François, Trignon Hadelin. Titres de films. In : *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 94-102.

¹²⁸ Ibid. p. 40.

personnes surtout celle de son mari Amine. Au cours de l'analyse de l'affiche, nous allons étudier le titre d'un point de vue sémiotique.

Le titre *L'Attentat* a une dimension politique à l'instar des autres films de Ziad DOUEIRI : *L'insulte* et *West Beyrouth*. Il résume le film et appâte le spectateur. C'est vrai que ce titre a été déjà employé¹²⁹ par d'autres réalisateurs dans d'autres contextes. Néanmoins, le réalisateur libanais n'a pas hésité à reprendre le même titre mais avec une vision qui lui est propre.

1-2- L'affiche du film : matériaux divers pour une lecture plurielle

L'affiche du film est une image publicitaire ; elle a comme objectif la promotion du film. C'est une accroche percutante ayant le pouvoir d'appâter le spectateur par le biais de techniques spécifiques lui permettant d'atteindre son objectif. Marcel Auzolle a été le premier à réaliser une affiche de film en 1896 pour le sixième film des Frères Lumières, *L'Arroseur arrosé*¹³⁰. Depuis, les affiches des films sont devenues plus fréquentes et plus élaborées. En effet, certaines affiches sont devenues des chefs-d'œuvre picturaux¹³¹.

L'affiche est un corpus de communication. Ce dernier englobe plusieurs composantes : message linguistique, message iconique littéral et message iconique symbolique¹³². Aussi, ce corpus a-t-il trois fonctions principales : *fonction symbolique*, *fonction épistémique* et *fonction esthétique*¹³³. Nathalie Veg-Sala, maître de conférence à la Sorbonne, propose *une grille d'analyse sémiotique* pour décortiquer l'image publicitaire. Cette grille est composée respectivement : *d'éléments figuratifs* correspondant aux éléments du premier plan, *d'éléments plastiques* correspondant à l'éclairage, aux couleurs, aux formes et à la netteté, et *d'éléments linguistiques* correspondant au discours¹³⁴.

¹²⁹ Les affiches des deux films se trouvent dans l'annexe.

¹³⁰ [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/article/659.html> [consulté le 28 septembre 2018].

¹³¹ [en ligne]. Disponible sur: https://www.senscritique.com/top/resultats/Les_plus_belles_affiches_de_films/496518 [consulté le 28 septembre 2018].

¹³² BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. In : Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51. Consulté sur : [https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027], le 28/09/2019.

¹³³ D. Bounie, Polytech Lille - IAAL, *Sémiologie de l'image*.

¹³⁴ Nathalie Veg-Sala, consulté sur : [https://www.youtube.com/watch?time_continue=153&v=Jku29AA6xA0], le 28/09/2018.

a- Premier plan de l'affiche

L'Attentat film possède deux affiches réalisées et sponsorisées par le partenariat Wild Bunch Distribution et 3B Productions. L'affiche ci-dessous est ajoutée le 21 mars 2013.



2. L'affiche de *L'Attentat* : le 21 mars 2013. Copyright Wild Bunch Distribution et 3B Productions.

Accroches :

- 1) COMMENT ADMETTRE
L'IMPOSSIBLE
- 2) Adapté du Best-seller de

Sihem, occupant le centre de l'image, est photographiée en plan américain*. C'est elle l'élément dominant et tout orbite autour d'elle « *Tel un trou noir*¹³⁵ » absorbant le tout. Donc, elle est la ligne de fuite vers laquelle s'orientent toutes les lignes de force. Sihem, en effet, est omniprésente et dans le film et dans le roman malgré le fait qu'elle soit morte. Il existe, cependant, trois plans dans cette affiche : le fond arabisque, le fond rouge et les plis traçant l'affiche. Sihem est habillée d'une *Abaya*¹³⁶ vert-militaire et ceinturée par des engins explosifs. Sur le plan typographique, La police de cette affiche est Arial (Corps CS). Notons que la majorité des affiches utilisent la police Trajan¹³⁷. Mais nous allons expliquer pourquoi *L'Attentat* n'a pas choisi cette police dans cette partie, consacrée à la paratextualité.

Ce corpus de communication est une affiche noire fondue de lumière dégradée du centre. Autrement dit, la position de Sihem est *anté-ombre* car sa taille cache la lumière derrière elle. Cela

¹³⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 202.

¹³⁶ L'abaya est un vêtement féminin porté au-dessus des autres, traditionnel dans les pays de culture musulmane au Moyen-Orient, principalement en Arabie saoudite, dans les pays du golfe Persique et au Maghreb. Wikipédia.

¹³⁷ Consulté sur : [https://matmonaffiche.jimdo.com/c-est-quoi/typographie/], le 05/10/2018.

dit, c'est un éclairage du fond qui pourrait souligner l'ambiguïté et le côté sombre de l'histoire du film ainsi que le côté sombre et la dualité de Sihem. En effet, l'arrangement de l'affiche est conçu de façon à symboliser l'histoire du film tout en la reliant au roman, donc « *rien ne doit être laissé au hasard*¹³⁸ » comme l'indique Abu Moukaoum à Amine concernant la stratégie des militants palestiniens.

a- Le fond arabe

Le fond arabe choisi évoque l'atmosphère orientale dans laquelle se déroule le conflit du Proche-Orient. C'est une *image fractale*¹³⁹ qui n'a pas de fin. Ce qui caractérise l'image fractale, c'est sa composition infinie de figures identiques. Le point commun entre une galaxie, les branches d'un arbre, les veines pulmonaires, les côtes de Bretagne ou bien un fond arabe. Cette forme pourrait souligner la quête infinie d'Amine pour comprendre le signe de son épouse qu'il n'a pas su saisir. Amine raconte qu'il est tout le temps en train de « *tourner en rond*¹⁴⁰ » pour déchiffrer son message : « *Elle a sûrement essayé de me faire un signe, de me dire quelque chose que je n'ai pas su saisir au vol.*¹⁴¹ » Il fait et refait les mêmes gestes sans pour autant aboutir à un résultat concluant. C'est la même forme arabe qui se reproduit à l'infini.

Bizarrement, ce fond arabe est le décor de quelques fenêtres de *L'Alhambra*¹⁴² en Espagne, le décor d'une porte exposée au musée du Louvre à Paris¹⁴³, le motif décoratif de la Mosquée Rustem Pasa à Istanbul en Turquie¹⁴⁴, Ornement polygonal sur un panneau de bois au Musée d'art islamique de Doha, Qatar¹⁴⁵, un portail dans la collection d'un concepteur bois en Inde¹⁴⁶, décors mosaïque et arabe du Mausolée Mohammed-V au Maroc¹⁴⁷, décor de la Synagogue de Cordoue en Espagne¹⁴⁸,... Ce fond, comme par hasard, existe un peu partout dans le monde, et cela pourrait renvoyer à toutes les religions existant dans le monde et qui partagent presque les mêmes principes et les mêmes quêtes de tolérance.

¹³⁸ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 164.

¹³⁹ Consulté sur : [<https://www.futura-sciences.com/sciences/definitions/mathematiques-fractale-7969/>], le 05/10/2018.

¹⁴⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 162.

¹⁴¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 82.

¹⁴² L'Alhambra est une citée palatine andalouse située à Grenade, en Espagne. Il s'agit d'un riche complexe de palais et de forteresses (Alcázar) où logeaient les monarques et la cour nasride de Grenade. Consulté sur : [<http://andalousie-culture-histoire.com/architecture/lalhambra-lhistoire-dune-cite-palatine-andalusi/>], le 05/10/2018.

¹⁴³ Consulté sur : [<https://www.pinterest.co.uk/pin/546413367274364552/>], le 05/10/2018.

¹⁴⁴ Consulté sur : [<https://www.shopturkey.com/turkish-tiles-infinite-patterns-wall-tile/>], le 05/10/2018.

¹⁴⁵ Consulté sur : [<http://www.asergeev.com/pictures/archives/compress/2012/1013/03.htm>], le 05/10/2018.

¹⁴⁶ Consulté sur : [https://www.yoocca.com/yoocca/itemImages/75_180515163010768.jpg], le 05/10/2018.

¹⁴⁷ Consulté sur : [<http://islamic-arts.org/2011/a-world-of-stars-decorative-art-in-morocco/>], le 05/10/2018.

¹⁴⁸ Consulté sur : [http://farm5.static.flickr.com/4094/4775104765_19b99d0477.jpg], le 05/10/2018.

Par ailleurs, cela pourrait également renvoyer à Amine qui a effectué beaucoup de voyages étourdissants et a l'impression de se perdre un peu partout, voire même de perdre la notion de temps et ne peut parfois repérer ses plages horaires, sans pour autant arriver à déchiffrer le signe laissé par son épouse :

Cette douloureuse quête de vérité est mon voyage initiatique, à moi [...] Le parcours a été terrible, mais je n'ai pas l'impression d'avoir atteint quelque chose, accédé à quelque réponse rédemptrice. [...] Les questions sont toujours les mêmes. Elles résonnent dans mes tempes comme de sourdes incantations [...] La trappe que je m'escrimais à soulever ne m'a délivré aucun de ses secrets ; elle m'a juste envoyé à la figure son remugle et ses toiles d'araignées [...] (p. p. 189-192)

Le fond arabesque correspond au labyrinthe dans lequel Amine se retrouve et où il s'accroche quand même à sa quête. Il renvoie également à une toile d'araignée dont nous ignorons le début et la fin : « *Je n'ai fait que tourner autour d'une illusion* », "*Ces règles-là étaient mon fil d'Ariane* ». (p. p. 105-172). Ajoutons à cela le fait que chaque forme géométrique représente un symbole.

Les formes géométriques du carré, du triangle, du cercle, ont pu être utilisées symboliquement comme images de la plénitude et de la perfection, comme l'a longuement relaté le travail ethnographique de C. Jung (1954). Mais d'autres sociétés peuvent leur préférer, comme symboles de la totalité, des images plus complexes et moins bien différenciées¹⁴⁹

Un signe peut donc représenter une religion, une culture, une croyance, une valeur donnée, etc. Ces cultures sont reliées et vivent sur la même planète à l'instar du fond arabesque sur lequel les formes géométriques sont reliées. Les étoiles sont avant tout des astres qui flottent dans le ciel. Cela pourrait souligner la divinité qui est à la fois abstraite et liée au monde céleste. L'étoile à cinq branches semble renvoyer à l'Islam, mais elle revoie aussi au nombre des continents de la terre¹⁵⁰ aux cinq sens de l'homme¹⁵¹, au symbole de Satin¹⁵² mais aussi à l'homme terrestre et l'homme libre de *L'homme de Vitruve*¹⁵³. Elle est aussi l'étoile du drapeau algérien, le pays de Yasmina

¹⁴⁹ SAINT-MARTIN, Fernande, *La Théorie de la Gestalt et L'Art Visuel : Essai Sur les Fondements de la Sémiotique Visuelle*, Presses de l'Université du Québec, 1990. p. 109.

¹⁵⁰ Une étoile verte : le vert pour l'espoir et les cinq branches de l'étoile pour les cinq continents : Consulté sur [<http://mondepouce.free.fr/kezako.htm>] le 11/10/2018.

¹⁵¹ Consulté sur : [<https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2011-2-page-343.htm>], le 11/10/2018.

¹⁵² Consulté sur : [<http://satanisme-tpe.e-monsite.com/pages/i-histoire-et-nature-du-satanisme/2-symboles-sataniques-et-appellations-de-la-bete.html>], le 11/10/2018.

¹⁵³ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=zNRVAvgVXzg>], le 11/10/2018.

KHADRA. Au surplus, l'étoile à cinq branches symbolise la célébrité comme Le Walk of Fame à Los Angeles qui nous rappelle de « *l'oscar de la chirurgie*¹⁵⁴ », la formule que Moshé a utilisée, dans le film, pour qualifier l'importance du prix emporté par Amine et justifier les raisons de l'absence de sa femme à la cérémonie. Elle symbolise aussi le fait que « *l'étoile jaune a fait son apparition en septembre 1941*¹⁵⁵ » un évènement primordial pour les Juifs cités dans le roman. Aussi, ces multiples significations plongent-elles le lecteur dans cette même ambiguïté et ce même questionnement qui hantent l'esprit d'Amine en quête de sens à attribuer au geste suicidaire de sa femme.

Le fond est sombre et paraît très vieux : c'est l'histoire du conflit entre les religions qui remonte à une époque lointaine, depuis la nuit des temps et qui persiste jusqu'à aujourd'hui. Chaque forme géométrique représente une communauté, mais toutes les communautés partagent le même espace géographique qui est la terre comme les formes partagent le même fond arabe. C'est vrai qu'il y a des mers et des océans qui séparent les continents, mais ce vide existe aussi sur le décor arabe. La Palestine et Israël sont liées et leur destin croisé. Mais l'affiche pourrait illustrer probablement la manière dont ces peuples ont rendu cette « *terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère*¹⁵⁶ ». Donc, « *L'arabe est plus qu'une forme, c'est une idée*¹⁵⁷ », « *La difficulté à percevoir les ressorts cachés du « monde » ne tient pas à l'opacité des signes qui le composent mais à l'hétérogénéité de ses manifestations*¹⁵⁸ ». Sihem est capturée par un plan américain. Amine raconte : « *Sous le drap maculé de sang, on devine des restes humains...*¹⁵⁹ » Son corps parti en éclats, nous n'avons que la moitié de son corps dans le roman et dans le film. C'est le résultat de l'explosion de la ceinture explosive qu'elle a utilisée dans le restaurant.

b- Le bandeau sur les yeux : une vie voilée

Je voudrais que tu me donnes une fille, lui disais-je aux premières saisons de nos amours... Blonde ou brune ? me faisait-elle en rougissant... Je la veux saine et belle. La couleur de ses yeux, celle de ses cheveux m'importent peu. Je veux qu'elle ait l'essentiel de ton regard et tes fossettes pour qu'en souriant elle devienne ton portrait craché. [...] Je veux que tu me donnes une fille, je voudrais qu'elle ait les mêmes yeux que toi et chaque fois qu'elle sourira, je penserais à toi. (201-202)

¹⁵⁴ Film de *l'Attentat*.

¹⁵⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 86.

¹⁵⁶ Ibid. p. 175.

¹⁵⁷ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Albin Michel, 1995. p. 23.

¹⁵⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion Champs Art, 2013. p. 23

¹⁵⁹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 35.

Sihem verse des larmes en entendant ces propos de son époux dans le film. C'est peut-être parce qu'elle savait qu'ils n'auraient jamais d'enfants. Par ailleurs, ni le regard de Sihem ni son sourire ne figurent sur l'Affiche. Pourtant, les personnages de *L'Attentat* semblent communiquer beaucoup plus avec leurs yeux :

« Il me menace des yeux », « Le blessé me fixe haineusement de ses yeux sur le point de se révolter », « me dévisage d'un œil torve », « son regard ne suit pas », « les yeux perdus dans nos pensées », « la dévorait des yeux », « Ses yeux se voilent d'une grisaille lointaine, hantée d'évocations tragiques », « Il me foudroie du regard, si fort que les muscles de son visage en tremblent », « ses yeux cherchent à crever les miens », « ses yeux jettent des flammèches terrifiantes », « Il me toise », « je suis totalement aveuglé par la haine », « Il me considère un instant », « Elle me décoche un clin d'œil triste », « Nous t'avons à l'œil depuis un bon bout de temps déjà », « Il esquive mon regard », « ses yeux ne me quittent pas une seconde ; il est aux anges »,... (p.p. 22-248).

Cela implique une forme de silence. Sihem choisit justement ce dernier pour communiquer avec Amine et lui ouvrir les yeux sur ce qui se passe dans son pays natal. Sur l'affiche, nous pourrions avancer que le bandeau exprime un silence et non pas un mutisme, et à juste titre parce que :

Le silence et le mutisme sont de signification très différente. Le silence est un prélude d'ouverture à la révélation, le mutisme est la fermeture à la révélation, soit par refus de la recevoir ou de la transmettre, soit par punition de l'avoir brouillée dans le tapage des gestes et des passions. Le silence ouvre un passage, le mutisme le coupe. Selon les traditions, il y eut un silence avant la création ; il y aura silence à la fin des temps. Le silence enveloppe les grands événements, le mutisme les cache ; l'un donne aux choses grandeur et majesté ; l'autre les déprécie et les dégrade. L'un marque un progrès, l'autre une régression¹⁶⁰

Aussi, ce regard voilé de Sihem sur l'affiche ne serait autre que le silence que décide d'observer la jeune femme, sur son refus de communiquer avec son mari, de lui livrer cette double vie qu'elle mène. Et, tel que nous venons de le voir à travers les propos de Chevalier, le silence de Sihem n'est qu'un prélude à un événement grandiose : cette bombe qui va souffler la vie d'Amine et la faire voler en une multitude d'éclats impossible à réajuster. C'est ce regard voilé, c'est ce silence qui va ouvrir un passage devant Amine : celui à travers lequel il découvrira la réalité douloureuse de ses compatriotes palestiniens confinés dans la misère et la souffrance.

¹⁶⁰ GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/ Jupiter, 1982. p.883.

Faisant écho à la réplique de Moshé « *Le vrai secret ne se partage pas*¹⁶¹ », nous constatons que Sihem avait un passé ténébreux qui l'empêchait d'ouvrir son cœur et de révéler ce qui l'a poussée réellement à exclure Amine de sa vie secrète, voilée. Elle voulait lui frayer un chemin pour qu'il se rende compte de l'état de son pays natal. Son neveu Adel lui confie : « *elle ne supportait plus d'assumer ton daltonisme...*¹⁶² » Dans la même perspective, Amine s'interroge sur l'instabilité psychologique de sa femme : « *Sihem l'ignorait elle-même, probablement. Une exaction de plus à la télé, un abus dans la rue, une insulte perdue ; un rien déclenche l'irréparable lorsque la haine est en soi...*¹⁶³ ». C'est le silence qui précède la tempête.

Ce fond nous rappelle l'affiche du film *Halloween, La Nuit des masques*¹⁶⁴, de *Halloween (film, 2007)*¹⁶⁵, de *Présumé coupable*¹⁶⁶, de *Les Yeux de Julia*¹⁶⁷, de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*¹⁶⁸, de *Les Cavaliers de l'Apocalypse*¹⁶⁹, de *Blink*¹⁷⁰, de *Syriana*¹⁷¹, ... du jeu vidéo *GTA VI, Red Dead Redemption 2*, de l'affiche de la bande-dessinée *Rédemption T2 - Sacrifice*¹⁷² de Nicolas Tackian. Cela nous amène à constater que Ziad DOUEIRI, le disciple de Tarantino, ne se limite pas au contenu de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA pour la réalisation de son film, de l'affiche entre autre, car, vue d'un point de vue interfilmique, cette dernière manifeste une influence du réalisateur par le cinéma surtout hollywoodien, ce qui d'ailleurs apparaît dans l'adaptation de ce roman.

Le message est bien clair sur le *bandeau*¹⁷³ disant que *c'est elle*¹⁷⁴ l'auteur de l'attentat à Tel Aviv. Le bandeau est comme un post-it adhésif sur lequel on se rappelle les raisons de cet attentat : parce que c'est quelque chose d'important. Ce message est rédigé comme une enseigne symbolisant la prise de position de Sihem. Amine explique au chef de guerre Abu Moukaoum à Bethléem : « *nous ne logeons pas à la même enseigne* » (p.74) et à Zeev l'Ermite: « *La justice va loger à l'enseigne des assassins* » (p.253). Donc, chaque collectivité humaine dans *L'Attentat* loge à

¹⁶¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 55.

¹⁶² Ibid. p. 238

¹⁶³ Ibid. p. 240.

¹⁶⁴ Consulté sur : [<http://www.cinemapassion.com/jaquettesdvd/Halloween-la-nuit-des-masques--BLU-RAY-.php>], le 15/10/2019.

¹⁶⁵ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=111968.html]15/10/2018.

¹⁶⁶ Consulté sur : [<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-177780/photos/>]15/10/2018.

¹⁶⁷ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=175746.html]15/10/2018.

¹⁶⁸ Consulté sur : [<https://www.amazon.com/Eternal-Sunshine-Spotless-Mind-Without/dp/B000OL4GCI>]15/10/2018.

¹⁶⁹ Consulté sur : [<http://www.linternaute.com/cinema/film/27611/les-cavaliers-de-l-apocalypse/>]15/10/2018.

¹⁷⁰ Consulté sur : [<https://i.pinimg.com/originals/93/2f/52/932f5239d185c361485514cebe9b4865.jpg>]15/10/2018.

¹⁷¹ Consulté sur : [<https://www.cinenews.be/fr/films/syriana/>]15/10/2018.

¹⁷² Consulté sur : [<https://www.amazon.fr/R%C3%A9demption-T2-Sacrifice-Nicolas-Tackian/dp/230204651X>]15/10/2018.

¹⁷³ Amine se souvient combien sa femme était heureuse de leur nouvelle maison : "*Je n'oublierai jamais la joie de Sihem lorsque je lui ai retiré le bandeau des yeux pour lui faire découvrir notre maison.*" p. 74.

¹⁷⁴ Amine avoue à Kim : "*C'est elle.*" p. 79.

l'enseigne qui lui plaît. L'affiche montre que Sihem choisit de faire la guerre en commettant un attentat pour un règlement de comptes.

Le choix de bander les yeux de Sihem sur l'affiche du film évoque l'horreur : *The Eye*¹⁷⁵, *Scream 4 (La peur retrouve son vrai visage)*¹⁷⁶, *Le Cercle 2*¹⁷⁷, *Jeepers Creepers 3*¹⁷⁸, ... Comme nous l'avons indiqué, Ziad DOUEIRI semble influencé par son collaborateur Quentin Tarantino. Ce dernier réalise le film *Kill Bill* dans lequel Uma Thurman arrache l'œil d'Elle Driver pour que cette dernière reste sans yeux¹⁷⁹. En fait, Ziad DOUEIRI réalise des films dont la violence est très manifeste à l'instar de Quentin Tarantino. Uma Thurman arrache l'œil d'Elle Driver pour se venger, ce qui nous renvoie à la citation universelle *œil pour œil* et qui met l'accent sur le fait que Sihem pourrait « *se croire investie d'une mission divine*¹⁸⁰ ». Et c'est par mesure de répressions qu'elle choisit le statut qui « *adhérerait le mieux à son profil ; le statut de martyr*¹⁸¹ » pour se venger. A l'instar de *Batman*¹⁸², de *Daredevil*¹⁸³ et *Deadpool*¹⁸⁴ qui cachent leurs yeux derrière un masque et qui s'engagent à sauver les innocents et se venger, les concepteurs de l'affiche bandaient les yeux de Sihem pour lui donner l'allure d'un super-héros ayant comme objectif de sauver les innocents.

*Elle ne voulait avoir personne pour l'arrêter [...] elle ne voulait pas laisser à quelqu'un d'autre ce qu'elle croyait être son devoir. Le jour où elle s'est rendue à Jenin, y a eu comme un déclic. Le massacre qu'elle y a vu était vraiment hallucinant. Elle n'avait jamais vu une chose pareille. Je pense que c'est ça qui l'a fait basculer*¹⁸⁵.

Mais dans le roman, nous pouvons lire que :

Sihem est femme avant d'être la tienne. Elle est morte pour les autres...¹⁸⁶ », « Pour aller jusqu'à se bourrer d'explosifs et marcher à la mort avec une telle détermination, c'est qu'elle portait en elle une blessure si vilaine et atroce qu'elle avait honte de me la révéler ; la seule façon de s'en débarrasser était de se détruire avec, comme un possédé qui se jette du haut d'une falaise pour triompher et de sa fragilité et de son démon. (p. 240).

¹⁷⁵ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=109327.html]15/10/2018.

¹⁷⁶ Consulté sur : [<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-138196/photos/>]15/10/2018.

¹⁷⁷ Consulté sur : [<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54681/photos/>]15/10/2018.

¹⁷⁸ Consulté sur : [<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-132427/photos/>]15/10/2018.

¹⁷⁹ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=9xkoAGoOQ4>]15/10/2018.

¹⁸⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 100.

¹⁸¹ Ibid. p. 244.

¹⁸² Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=115362.html]15/10/2018.

¹⁸³ Consulté sur : [<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28869/photos/>]15/10/2018.

¹⁸⁴ Consulté sur : [<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-146349/photos/>]15/10/2018.

¹⁸⁵ Film de *L'Attentat*.

¹⁸⁶ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.p. 238.

En effet, Ziad DOUEIRI va au-delà de la métaphore du super-héros. Dans son film, il évoque Wafa Idriss, la première kamikaze palestinienne qui s'est fait exploser à Jérusalem pour se venger et d'autres femmes ayant des raisons suicidaires suffisantes pour se sacrifier en rejoignant les différentes résistances. En contrepartie, Yasmina KHADRA évoque uniquement Ariel Sharon, l'ex-premier ministre israélien, et une série de métaphores relative aux civilisations du passé.

Revenons au regard et au sourire de Sihem. « *L'âme a deux yeux, écrit Silesius : l'un regarde le temps, l'autre est tourné vers l'éternité*¹⁸⁷ ». C'est le cas de Sihem sur l'affiche: « *'Pour moi, c'est une éternité', m'avait-elle avoué*¹⁸⁸ », « *les indices nous font penser que c'est votre femme qui a enclenché le détonateur*¹⁸⁹ » D'un côté, Sihem se rend compte qu'elle va plonger dans l'éternité, dans la mort et du coup les trois jours qu'Amine est censé passer loin d'elle semble une éternité pour Sihem. D'un autre côté, elle attend le moment propice pour enclencher le détonateur. Le pouce de sa main droite est prêt à accomplir sa mission en appuyant sur le bouton-pression tandis que sa main gauche est posée sur son ventre, couvert d'horribles bombes, de boulons et de deux files reliant tous les éléments de la ceinture explosive. Les attaques du 13 novembre à Paris étaient organisées par des kamikazes *daechiens*¹⁹⁰ se servant de gilets « *bourrés d'explosifs, ces gilets étaient munis d'une pile et d'un bouton pression servant de détonateur [...] un procédé qui permet d'aggraver les dégâts de la bombe*¹⁹¹. »

La kamikaze, à l'instar de Daech¹⁹², voulait causer le maximum de dégâts en utilisant un système explosif très sophistiqué et préparé par des experts. Le réalisateur, étant citoyen américain, semble inspiré des attentats qui ont ciblé Les Tours Jumelles et Yasmina KHADRA semble utiliser ses expériences militaires pour décrire minutieusement comment un kamikaze s'organise pour se faire exploser sans pour autant donner des informations sur le système explosif utilisé par Sihem.

La kamikaze ne paraît pas emprisonnée par le temps, elle a l'air libre de se faire exploser quand elle veut. Elle n'a ni montre pour indiquer le temps, ni chronomètre pour gérer un compte-à-rebours. Les kamikazes sont « *des martyrs en instance, ils attendent le feu vert pour partir en fumée*¹⁹³ », comme le confirme Naveed. Ils pourraient se donner la mort à n'importe quel instant. Ainsi, le réalisateur choisit comme vêtement une abaya non seulement pour voiler sa ceinture

¹⁸⁷ GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/ Jupiter, .1982. p. 687

¹⁸⁸ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p.180.

¹⁸⁹ *L'Attentat*, film.

¹⁹⁰ Consulté sur : [<https://fr.wiktionary.org/wiki/Daechien>] 12/12/2018.

¹⁹¹ Consulté sur : [https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/terrorisme/attaques-du-13-novembre-a-paris/trois-questions-sur-les-ceintures-d-explosifs-utilisees-par-les-kamikazes-a-paris_1178359.html]. Consulté le 12/12/2018 à : 15 :59.

¹⁹² Daech: abréviation en arabe de « État islamique en Irak et dans le Cham *الدولة الإسلامية في العراق والشام* »

¹⁹³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p.152.

explosive, mais également pour donner un signe, le signe indiquant qu'elle a voilé ses secrets à l'homme le plus proche d'elle pendant quinze ans, Amine.

Ce dernier se souvient : « *Je n'oublierai jamais la joie de Sihem lorsque je lui ai retiré le bandeau des yeux pour lui faire découvrir notre maison* », alors que lui, il a été torturé, les yeux bandés (ignorant tout sur elle, et surtout, à cause d'elle) : « *bâillonné et les yeux bandés* », « *la tête dans un sac et un bâillon sur la bouche* », « *On me bande les yeux* » C'est l'Ironie du sort. La vie d'Amine tourne rapidement à une mascarade où tout le monde semble être masqué, et sa femme avant tous. Les masques renvoient aux secrets et la danse renvoie à la violence (frénésie intérieure, au délire intime de Sihem). (p. p. 74- 224).

D'ailleurs, Yasmina KHADRA a recours à maintes reprises à la métaphore du masque et de la danse :

Sihem sous un parasol, le visage masqué par d'énormes lunettes de soleil », « *Je la revois, les bras déployés, tourner au milieu du salon, semblable à une ballerine ivre de son art* », « *J'ai besoin de montrer clairement à ce chefaillon d'opérette que je ne le crains pas* », « *Des infirmières m'enjambent en courant dans tous les sens. Des chariots passent et repassent dans un ballet vertigineux, chargés de blessés et d'horreur.* (p. p. 74-266).

Dans un autre contexte, les yeux bandés de Sihem pourraient signifier qu'elle voulait « *brouiller les pistes* », c'est ce que Naveed raconte à Amine pour lui expliquer pourquoi, avec toute la technologie dont la police dispose, cette dernière n'arrive pas à trouver une piste de recherche : « *Il s'agit d'une femme au-dessus de tout soupçon, qui cachait tellement bien son jeu que le plus fin de nos limiers, quelle que soit la piste qu'il emprunte, débouche invariablement sur la même impasse.* » (p. p 99-145).

Dans le dix-huitième épisode, saison 6 de *Buffy contre les vampires, L'Armée des ombres*, Caleb dit à Alex avant de crever son œil: « *c'est celui qui voit tout n'est-ce pas?*¹⁹⁴ » Cet exemple illustre la clairvoyance et la lucidité¹⁹⁵ d'Alex qui caractérise, selon *Le Dictionnaire des symboles* l'un des sens de la perception. Sihem, trop attachée à son passé ténébreux, refuse de fermer les yeux sur les calamités que subit son pays. Elle se venge, mais cette vengeance a coûté la vie à des enfants. Ces derniers ne sont que des innocents et pour cette raison probablement, les concepteurs de l'affiche

¹⁹⁴ Consulté sur : [<https://www.scifi-universe.com/series/18235/buffy-contre-les-vampires/saison-7/3719/7x18-l-armee-des-ombres>], le 30/10/2018.

¹⁹⁵ GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997.p. 686.

ont crevé ses yeux par un bandeau rouge dénonçant cet acte inhumain dérobant les vies des innocents¹⁹⁶. Certes, Alex voulait sauver le monde avec ses amis, mais il a mis en danger la vie des adolescentes en acceptant de les amener chez l'invincible Caleb pour, enfin, frôler la mort.

Sur ce point, nous pourrions constater comment le roman de Yasmina KHADRA s'invite au cinéma et puise dans son fond. Par ailleurs, l'adaptation de Ziad DOUEIRI s'inspire des autres expériences de tournage traitant, par le biais du signe visuel, les différents thèmes de la vie quotidienne conditionnés par les différentes perceptions du monde des cinéastes.

Dans le même ordre d'idées et dans un autre sens, « *Le mauvais œil est une expression, très répandue dans le monde islamique, symbolisant une prise de pouvoir sur quelqu'un ou quelque chose, par envie et avec une intention méchante*¹⁹⁷. » Les Palestiniens ont qualifié Amine de maudit et l'ont chassé de Bethléem en disant :

Vous portez le mauvais œil sur notre demeure [...] Elle avait peur que le sort, qui s'était acharné sur elle, ne revienne la désarçonner encore une fois. Après plus d'une décennie de vie conjugale, malgré l'amour que je lui prodigue, elle continue de craindre pour son bonheur, convaincue qu'un rien suffirait à le défigurer. Pourtant, la chance n'arrête pas d'apporter de l'eau à notre moulin » (p.269)

Dans le film, Sihem garde un capteur de rêves comme moyen de se protéger contre le mauvais œil. Ce moyen est utilisé par les Amérindiens et Sihem a avoué que son rêve était d'être guerrière Navajo : « *J'aurais voulu être une guerrière navajo*¹⁹⁸. » Sihem, personnage du film, est chrétienne. Un prêtre a célébré ses funérailles et dans un cimetière chrétien à Tel Aviv. Mais ce qui est encore frappant, c'est que, en plus des musulmans, des Amérindiens et des chrétiens, les juifs ont aussi cette conception superstitieuse du mauvais œil : « *À Jérusalem, on est très prudent, le matin ; par superstition : ce sont généralement les premiers faits et gestes de l'aube qui façonnent le reste de la journée*¹⁹⁹. » Donc, ses « *yeux immenses*²⁰⁰ » et qui sont couverts par le bandeau rouge sur l'affiche pourraient également renvoyer à une forme de puissance destructrice incarnée par les yeux et que Sihem avait bien réussi de dissimuler jusqu'à l'accomplissement de l'acte fatidique.

¹⁹⁶ Au cours de troisième chapitre, les enfants victimes seront l'un des thèmes à analyser pour dégager la vision du monde de l'auteur et du réalisateur.

¹⁹⁷ GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/ Jupiter, .1982. p. 688

¹⁹⁸ Film *l'Attentat*.

¹⁹⁹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p.173/174.

²⁰⁰ Ibid. p.185. Les yeux de Sihem.

Le bandeau évoque le son aussi. Sa forme irrégulière telle que nous pouvons la voir sur l'affiche, se rapproche du déchirement d'un tissu ou l'arrachement d'un papier. C'est « *comme le crissement d'un tissu que l'on déchire* » qu'Amine a entendu au moment de l'explosion du drone, en Palestine, et comme « *une feuille arrachée dans un cahier d'écolier* » qui renvoie à la mise en forme de la lettre de Sihem. (p. p. 07-76).

Le bandeau ressemble aussi à « *la ligne de démarcation* » qui dérange Zeev dans le roman (p.211) et qui suscite le mépris chez Amine dans le film, sauf que cette ligne n'est pas verte²⁰¹, mais plutôt rouge comme le sang versé sur cette terre. Il semble que le réalisateur a pris en considération des détails importants du roman, et à partir de l'affiche il tente de combler quelques épisodes du roman qu'il n'aurait pas intégré dans le film.

Suivant la sémiotique de Courtés,

*L'unité sémantique de base est le sème, élément de signification minimal, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui : il n'a de fonction que différentielle et, de ce fait, ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure.*²⁰²

Cette ligne de démarcation séparant les deux pays nous rappelle également le Mur de Berlin, La barrière États-Unis/Mexique et La Grande Muraille de Chine, ... Toutes ces barrières partagent un *sème commun* qui est la politique de la séparation des pays en mettant des clôtures. Si nous prenons compte de la métaphore de la ligne de démarcation, nous aurions une suite d'évocations extra-linguistiques renvoyant à la logique commune des pays en état de conflit avec les territoires voisins. A la lumière de cette comparaison, apparaît le message politique voilé des préoccupations politiques de l'auteur, reprises visuellement par le réalisateur.

c- Le fond de la lettre

Sihem se trouve seule sur cette affiche. Peu importe la menace qu'elle représente ou l'importance qu'on lui donne dans le film et dans le roman, elle se trouve seule : « *elle est partie seule* », « *Sihem était venue seule* », « *Elle le vivait comme un cas de conscience* », « *elle portait en elle une blessure si vilaine et atroce qu'elle avait honte de me la révéler ; la seule façon de s'en*

²⁰¹Consulté sur : [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligne_vert_\(Isra%C3%ABl\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligne_vert_(Isra%C3%ABl))] le 03/11/2018.

²⁰² COURTÉS, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette ; Université, 1976. p. 46.

débarrasser était de se détruire avec », « *elle cachait admirablement ses cicatrices* », (p. p. 46 - 240).

Cette solitude est d'ailleurs fortement soulignée dans le roman. Finalement, Sihem est représentée comme un être isolé. Cette solitude peut s'expliquer de différentes manières. En premier lieu, toute sa famille est morte. Ensuite, elle ne pouvait partager ses secrets avec son mari Amine. Par ailleurs, elle était seule face au choix quant à la manière dont elle voulait se livrer à la mort. Ajoutons à cela le fait que Sihem n'a pas encore d'enfant, et le lecteur en ignore les raisons. C'est pour cela peut-être qu'elle met sa main sur son ventre. Cela pourrait souligner à la fois le fait de vouloir avoir des enfants, mais au lieu de cela, elle porte des bombes dans son ventre. Donc, au lieu de donner la vie, elle donne la mort :

« À quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, Amine, mon amour ? Mes joies s'éteignaient chaque fois que les tiennes ne suivaient pas. Tu voulais des enfants. Je voulais les mériter. Aucun enfant n'est tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie. Ne m'en veux pas. Sihem.²⁰³ », « Elle n'était pas enceinte, non ?²⁰⁴ »

Les plis de la « *maudite lettre*²⁰⁵ » laissée par Sihem retracent l'affiche du film de manière à respecter *la règle des tiers*²⁰⁶, « *l'une des règles de la composition picturale*²⁰⁷ ». Cela dit, chaque proportion comporte des informations à part et en relation avec les autres proportions de l'affiche tout en utilisant la proportion divine²⁰⁸, canon esthétique dans les arts dioptriques. Rappelons-nous que c'est grâce à cette lettre qu'Amine finit par accepter la réalité amère ; celle de son épouse qui est l'auteure de l'attentat qui a coûté la vie à plusieurs personnes y compris des enfants. Que c'est cette lettre qui motive ses nombreux voyages entre Palestine et Israël et pendant lesquels il subit humiliation et souffrance et se retrouve au fond d'« *un trou noir*²⁰⁹ » :

Ce n'est pas évident, pour un homme encore sous le choc - et quel choc ! - de savoir exactement où finit le deuil et où commence son veuvage, mais il est des frontières qu'il faut

²⁰³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 76. La lettre de Sihem.

²⁰⁴ *L'Attentat*, film. La réplique de Moshé.

²⁰⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 114.

²⁰⁶ La règle des tiers est une règle de composition utilisée pour réaliser des photos aux proportions harmonieuses. Elle s'applique en fait à toutes les images, peintures, dessins, etc. Il s'agit simplement de diviser l'image en 3 tiers : Consulté sur : [<https://avecunphotographe.fr/la-regle-des-tiers-en-photo/>], le 01/10/2018.

²⁰⁷ Sabine Rommevaux, Philippe Vendrix, Vasco Zara, Proportions. Science, Musique, Peinture et Architecture : Actes du LIe colloque International d'Études Humanistes, 30 juin- 04 juillet, 2008. p. 329

²⁰⁸ Le nombre d'or est un nombre infini qui représente l'harmonie et la beauté quand il est utilisé pour construire des figures géométriques. C'est la valeur d'une proportion, d'un rapport entre deux grandeurs de même nature comme deux longueurs, deux angles. Une valeur approchée de ce nombre est 1,618. Ce nombre est aussi appelé : divine proportion, proportion dorée et section dorée, il s'écrit ϕ (PHI). Consulté sur : [https://fr.wikimini.org/wiki/Nombre_d%27or] le 01/10/2018.

²⁰⁹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p.202.

outrépasser si l'on veut aller de l'avant. Où ? Je l'ignore ; ce que je sais, c'est qu'il ne faut pas rester là à s'attendrir sur son sort (p. 115).

La lettre de Sihem est arrachée d'un *cahier d'écolier* dans le roman, alors que dans le film, cette lettre est bien rédigée dans une feuille blanche toute neuve. « *La lettre est brève, sans date ni en-tête. À peine quatre lignes rédigées à la hâte sur une feuille arrachée dans un cahier d'écolier.* » Cela dit, Yasmina KHADRA souhaitait probablement exposer le monde pauvre dans lequel vivent les Palestiniens à partir de cette description de la lettre qui montre la dégradation du mode de vie des élèves en Palestine. Le regard de l'auteur s'est concentré sur ce point, tandis que Ziad DOUEIRI, dans le film, cherche à montrer le « *sens aigu du détail* » chez Sihem. Pour cela, il met en scène une lettre en bonne et due forme. Le cinéaste choisit de mettre en scène l'un des traits caractéristiques du personnage de Sihem au lieu de reprendre le point de vue de l'auteur par rapport au vécu des Palestiniens, car les scènes nocturnes semblent suffisantes pour dépeindre la misère de ce peuple dans le film. (p. p. 76-183).

Cette lettre, sous forme d'une barrière faiblement perçue, semble détacher Sihem de ce monde. C'est-à-dire, qu'elle n'est plus avec nous et que cette barrière fonctionne comme un voile qui la sépare de ce monde. D'un côté, elle paraît comme une sainte enveloppée par un halo lumineux, nous regardant du ciel tout en ayant l'air de « *se croire investie d'une mission divine*²¹⁰ ». Les Palestiniens qui adhèrent aux missions suicidaires croient que n'importe quel kamikaze s'élève au rang des prophètes et Sihem avait la chance, selon eux, de se

« situer au-dessus du commun des mortels », « Les uns jurent même lui avoir parlé et baisé le front. Ce sont des réactions courantes, chez nous. Un martyr, c'est la porte ouverte sur toutes sortes de fabulations », « il y en a plusieurs qui ont lui baisé le front »²¹¹, « Ce qu'elle nous a offert, par son sacrifice, nous reconforte et nous instruit. » (p. p. 139- 167).

S'agissant toujours de la représentation de la lettre sur l'affiche, laquelle représentation permettant de diviniser le personnage de Sihem, Adel va un peu plus loin pour la qualifier d'*ange* lorsqu'il ose expliquer à son oncle Amine ses motivations et ses intentions en commettant son acte :

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

²¹⁰ Ibid. p. 100.

²¹¹ *L'Attentat* film.

*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*²¹².

Allant dans le même sens mais de manière sarcastique, Moshé n'hésite pas à se moquer de la superstition des fanatiques en avançant : « *Peut-être qu'elle [Sihem] croyait être une sainte et qu'elle voulait s'en convaincre*²¹³ » Les anges sont d'ailleurs connus par les lumières qui les entourent.

d- Cadrage et lumière

Le roman de Yasmina KHADRA est un subtil jeu de clair-obscur. Sihem est filmée en contre-plongée* : « *Les déformations de perspective inhérentes à la contre-plongée grandissent le sujet et donnent une impression de puissance et de majesté*²¹⁴. » Ce choix d'une prise en contre-plongée vient souligner sa victoire lorsqu'elle accomplit sa mission suicidaire, sa fierté.

Le cadrage pourrait souligner sa situation funeste : elle « *est plongée dans le noir*²¹⁵ » tout comme son mari qui est « *plongé dans l'obscurité*²¹⁶ » à cause d'elle. *La lumière zénithale*²¹⁷ lui donne une impression divine et évoque la lumière de la Vierge Marie sur laquelle nous reviendrons au cours de cette analyse.

Cette *lumière réfléchie** couronne sa tête et ses alentours, et cela nous rappelle la tête de Jésus sur une toile de l'Eglise où Amine rencontre le prêtre de Naplouse dans le film. En effet, Yasmina KHADRA décrit le Proche-Orient tout en mettant à l'écart la communauté chrétienne qui subit la discrimination jusqu'à aujourd'hui²¹⁸. Par contre, Ziad DOUEIRI choisit d'intégrer cette communauté en apportant des modifications importantes au texte de Yasmina KHADRA : L'Eglise, les moines, les rites funéraires chrétiens, la croix, Jésus-Christ, le jargon chrétien, ... Tout cela trouve sa place dans le film et apparaît déjà de façon très parlante dans l'affiche grâce à cette lumière qui confère à Sihem une charge religieuse chrétienne : elle est assimilée à la figure de Jésus. Certes, Yasmina KHADRA n'hésite pas à faire référence à l'univers chrétien par des expressions et des métaphores telles que : « *je la prends pour la Vierge* », « *âme chrétienne* », « *Vous marcheriez sur l'eau* », « *le zèle altier* », « *rédemption* », « *Y a-t-il une vie après le parjure, une résurrection*

²¹² Ibid. pp. 234-235.

²¹³ *L'Attentat* film.

²¹⁴ DUC, Bernard, *L'art de la composition et du cadrage : peinture, photographie, bande dessinée, publicité, Fleurus*, 1993. p. 78.

²¹⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 219.

²¹⁶ Ibid. p. 162.

²¹⁷ Bonamant-Teboul, Jérémie, *Le Grand Livre de la Peinture sur Figurines*, Tutti Frutti. p. 286

²¹⁸ HEYBERGER, Bernard *Les chrétiens au Proche-Orient*, Manuels Payot. p. 159.

après l'affront ? », « Goliath piétinait David à chaque coin de rue », « vendu son âme au diable » ... (p. p. 09-198). Néanmoins, dans le roman, l'auteur insiste sur le conflit israélo-palestinien et n'engage à aucun moment une réflexion sur la communauté chrétienne dans cette terre des trois religions monothéistes.

Cela dit, la lumière couronnant la tête de Sihem est semblable au *chapelet de rose*²¹⁹ de la Vierge Marie, symbole de pureté. Cette lumière nous rappelle La statue de *la Pura y Limpia*²²⁰ à Séville, de la toile célèbre de *La madonna della pace*²²¹ de Pinturicchio ou de *Virgin of Los Remedios*²²². Toutes ces œuvres d'art représentent la Vierge Marie telle que Sihem est représentée dans cette affiche ce qui lui donne un esprit divin semblable à celui de Maryam. Dans ce cas, Sihem, comme nous l'avons souligné, représente une sorte de sainte et une sorte de légende épique pour les gens qui la soutiennent. Cela pourrait être confirmé à travers le passage suivant tiré de *L'Attentat* roman :

La seule façon de t'offrir une légende, c'est de finir en beauté : te transformer en feu d'artifice au beau milieu d'un bus scolaire ou en torpille lancée à tombeau ouvert contre un char ennemi. Boum ! Le grand écart avec, en prime, le statut de martyr. Le jour de la levée de ton corps devient alors, à tes yeux, le seul instant où l'on t'élève dans l'estime des autres. Le reste, le jour d'avant et le jour d'après, c'est plus ton problème ; pour toi, ça n'a jamais existé. (p. 102).

La Vierge Marie est également la mère du rédempteur Jésus-Christ. La lumière encerclant Sihem est semblable aussi à la majorité des œuvres du *Christ en gloire*²²³ où le Christ est entouré par une lumière divine. Jésus-Christ est le symbole de la *rédemption*, *l'ascension* et le *salut*²²⁴ tout comme Sihem, qualifiée par le prêtre dans le film et les militants palestiniens dans le roman :

« Ce sont généralement les meilleurs, les plus braves qui choisissent de faire don de leur vie pour le salut de ceux qui se terrent dans leur trou », « Les uns meurent pour le salut des autres », « le salut est hors course », « Ta femme est morte pour ta rédemption, monsieur Jaafari », « C'est pour ton salut qu'elle est morte Amine. » (p. p. 130- 176).

Étrangement, seul le visage de Sihem a été épargné par les dégâts de la déflagration faisait ainsi probablement écho à une âme qui serait destinée selon les Palestiniens ayant connu cette femme à reposer en paix, celle des martyrs :

²¹⁹ Le chapelet de roses, couronne ou guirlande, que l'on plaçait sur la tête de la Vierge et que l'on appelle proprement rosaire : BRACHET, Auguste *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 1845-1898, Bibliothèque d'éducation, Paris. p. 125.

²²⁰ Consulté sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pura_y_limpia_del_postigo,_sevilla.jpg] le 31/10/2018.

²²¹ Consulté sur : [https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_Pace_(Pinturicchio)] le 31/10/2018.

²²² Consulté sur : [https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_of_Los_Remedios] le 31/10/2018.

²²³ Consulté sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_en_gloire] le 31/10/2018.

²²⁴ BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, ENSBA. p. 710.

« Seule la tête de Sihem, étrangement épargnée par les dégâts qui ont ravagé le reste de son corps, émerge du lot, les yeux clos, la bouche entrouverte, les traits apaisés, comme délivrés de leurs angoisses... On dirait qu'elle dort tranquillement, qu'elle va soudain ouvrir les yeux et me sourire. »
Amine : (p. 36).

Dans le même sens et dans un autre contexte, Yasmina KHADRA qualifie les fidèles du Cheik *gardes prétorienne*²²⁵ et les policiers de Moshé de *vandales*²²⁶. Amine considère la résistance palestinienne comme *histoires de bravoure*²²⁷, l'armée israélienne comme *l'armada israélienne*²²⁸ et le dernier dîner avec sa femme Sihem de *festin de roi*.²²⁹ Curieusement, le mot couronne pourrait être partagé par toutes ces communautés citées dans le roman : une garde prétorienne reçoit une couronne de lauriers comme symbole de gloire et de victoire²³⁰, les couronnes des rois vandales, la couronne de Philippe II roi d'Espagne (L'Invincible Armada),... Les Romains sont connus par le port des couronnes de lauriers dont

« son symbolisme est identifié chez les Romains à la gloire ou à l'immortalité²³¹ »,
« symbolisme de l'immortalité; symbolisme qui n'était sans doute pas perdu de vue par les Romains lorsqu'ils en firent l'emblème de la gloire, aussi bien des armes que de l'esprit²³². »

De ce fait, la couronne lumineuse de Sihem porte en elle une infinité de symboles vu que l'auteur insère dans son roman un nombre important de métaphores royales.

La source de cette lumière évoque ainsi la sensation de la peur et de l'enfermement, surtout chez Amine qui se trouve pleinement perdu dans ce monde. Il s'agit d'un enfermement où le héros du roman espère revoir une lueur d'espoir, surtout à deux reprises marquantes. La première est celle de sa sortie de prison quand il aperçoit la lumière après avoir passé des jours dans l'obscurité. La deuxième reprise est celle de sa libération de détention après avoir été maltraité par les Palestiniens dans une cave obscure :

« Cela se passe dans une sorte de trou à rat au plafond bas et aux murs insipides », « il ouvre la porte du trou à rat et me montre le couloir », « Six jours et six nuits enfermé dans un trou à rat pestilentiel », « vers le seul tunnel à me proposer un soupçon de lumière à l'heure où toutes les

²²⁵ Ibid. p. 07.

²²⁶ Ibid. p. 60.

²²⁷ Ibid. p. 169.

²²⁸ Ibid. p. 244.

²²⁹ Ibid. p. 180.

²³⁰ Consulté sur : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Couronne_triomphale], le 20/10/2018.

²³¹ CHEBEL, Malek *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 1995. p. 245.

²³² GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/ Jupiter, .1982. p. 563.

autres issues me renient », « un patio blanc de lumière », « j'ai mal et nulle part je ne vois le bout du tunnel », « la tanière d'un ours » ... (p. p. 56-231).

Cet enfermement concerne également Sihem qui, bien qu'elle soit morte, elle paraît emprisonnée dans son idéologie, derrière les barreaux de cette lettre : *« C'est vrai, son regard avait perdu beaucoup de sa splendeur, ces derniers temps ; ses rires s'étaient espacés, mais était-ce là le message qu'il me fallait déchiffrer, la main tendue qu'il me fallait absolument attraper pour empêcher la crue de me la confisquer ? »* Elle n'était pas libre ou en mesure de s'exprimer et de dire ce qu'elle voulait ou ce qu'elle ressentait à Amine.

e- **Les couleurs**

Le monde des couleurs représente une infinité de symboles. Dominique Simonnet et Michel Pastoureau avancent que :

« Les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire²³³. »

Ces propos trouvent toute leur pertinence dans l'analyse de l'affiche qui nous occupe. Cette dernière associe des couleurs sombres et lumineuses, chaudes et froides et comporte des dégradations de couleurs et plusieurs formes d'ombre.

Le bandeau est *« d'un rouge de sang²³⁴ », « aussi rouge que le sang, le même que versa le Christ²³⁵ »* car le contexte religieux semble indissociable de l'affiche. Le rouge symbolise *« le feu et le sang, l'amour et l'enfer²³⁶ »* L'affiche met en avant le titre du film sur le bandeau comme un signal tel que *« l'alerte rouge »* annonçant l'évacuation des victimes dans la page 19.

Cette couleur vive semble plus attirante que les autres couleurs de l'affiche. Cela pourrait souligner la gravité des crimes et des massacres ayant eu lieu au Proche-Orient. Nous pourrions signaler aussi que le titre sur le bandeau est taché de rouge, ce qui exacerbe le caractère sanglant des attentats et leur bestialité : parce qu' *« en Occident, le rouge est la couleur du règne animal²³⁷ »*.

²³³ SIMONNET, Dominique et PASTOUREAU, Michel, *Le Petit livre des couleurs*, Panama, 2005. p. 07

²³⁴ BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Henri Laurent, 1966. p. 461.

²³⁵ L'Esprit Nouveau. n°26. Numéro spécial consacré à Guillaume Apollinaire, Editions de l'Esprit Nouveau, 1924. p. 20

²³⁶ SIMONNET, Dominique et PASTOUREAU, Michel, *Le Petit livre des couleurs*, Panama, 2005. p. 27.

²³⁷ BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 77.

Précisons d'emblée que « *Le rouge sang et le noir charbon*²³⁸ » ainsi que le « *vert vénusienne*²³⁹ », le vert militaire et le blanc apparaissent tous sur l'affiche de *L'Attentat* et expriment certes, un contraste, mais également une forme de complémentarité. « *L'ambivalence des couleurs et leur complémentarité apparaissent avec l'opposition du blanc et du noir, de la lumière et de l'ombre, du jour et de la nuit*²⁴⁰ ». Pour basculer dans l'horreur, Sihem a dû être livrée à un déchirement et à une dualité intérieure profonds : « *Entre le chaud et le froid, il n'y a qu'un pas*²⁴¹. » Sihem devait choisir son camp, elle devait également distinguer le camp du Bien de celui du Mal.

Ce personnage féminin est vêtu sur l'affiche d'un vert militaire et le vert, en général, *est la couleur du règne végétal*²⁴²; et elle attend « *le feu vert pour partir en fumée*²⁴³ ». Elle paraît également, dans ce blanc comme « *un somnambule en pleine lumière*²⁴⁴ » ce qui démontre la duplicité de la vie qu'elle mène. D'un côté, elle est déterminée à défendre sa patrie jusqu'à mourir pour elle. D'un autre côté, elle est amoureuse d'Amine et ne supporte pas l'idée de le quitter.

Le blanc est, selon Luc Benoist, « *attribué au soleil*²⁴⁵ », il « *est une synthèse colorée limite. C'est le symbole d'un mélange, du passage entre deux états ou deux moments [...] passage de la vie à la mort*²⁴⁶. »

Comme nous l'avons cité, elle est torturée par une dualité profonde. D'un côté, elle meurt d'envie de vivre l'amour et le bonheur près de son mari. Mais d'un autre, elle est obligée de servir son pays et accomplir son devoir patriotique. Cela se confirme à travers les nombreux passages du roman et le contenu du film.

Le blanc aussi est censé représenter la transparence et la lumière, mais il renvoie au grand vide dans lequel Amine se trouve face au signe de Sihem qu'il n'a pas compris : « *Et ce blanc me rend fou*. », avoue-t-il à la page 114 lorsqu'il informe Kim de son intention de partir en Palestine déchiffrer le signe de sa femme qu'il n'arrive toujours pas à saisir.

Le noir dans l'affiche est omniprésent. Il se manifeste sous plusieurs degrés et sous plusieurs formes. A ce sujet, Luc Benoist déclare que :

Le noir c'est l'obscurité des origines, l'état principal de non-manifestation, mais aussi, à l'autre pôle, la couleur des ténèbres extérieures. Il symbolise la mort, la passivité, l'acceptation, le

²³⁸ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. 67.

²³⁹ BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 78.

²⁴⁰ Ibid. p. 77.

²⁴¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 154.

²⁴² BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 77.

²⁴³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 152.

²⁴⁴ Ibid. p. 158.

²⁴⁵ BENOIST Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 77.

²⁴⁶ Ibid. p. 77.

*deuil, comme le voile qui couvrait la tête des condamnés à mort, comme le voile du navire de Tristan, comme les manteaux des derviches tourneurs...*²⁴⁷

La noirceur, l'opacité ne quittent pas le roman de Yasmina KHADRA. Tantôt désignant l'état d'âme d'Amine, tantôt pénétrant le regard de certains personnages. Cette couleur domine le roman de façon tellement insigne qu'elle nous donne l'impression que le roman est celui d'un désespoir et d'un anéantissement en constant renouvellement.

Après avoir parcouru les différents éléments dont se compose l'affiche, voici donc les conclusions auxquelles nous sommes parvenue.

À l'issue de cette première analyse, nous pourrions dire que l'affiche est un réservoir d'informations externes²⁴⁸. Sihem occupe le centre de l'affiche pourtant elle n'est ni le personnage principal du roman, ni le protagoniste du film, même si elle constitue l'élément déclencheur de l'histoire racontée. Aussi, était-elle au centre de la vie d'Amine, le personnage principal. Ne pouvant vivre l'un sans l'autre, voici ce que les lignes de *L'Attentat* nous rapportent de leur idylle : « *elle était ce que la vie pouvait m'offrir de plus beau* », « *Je ne te survivrais pas une minute de plus* », « *Tu es le monde, pour moi. Je succombe toutes les fois où je te perds de vue* », « *J'ai tout perdu pour rien.* » (p. p. 83-130).

L'emplacement de la ceinture occupe un endroit très sensible. C'est l'espace de la gestation alors que le couple n'a pas eu d'enfants et on n'a pas mentionné pourquoi. Le halo lumineux ajoute une dimension encore mystique au personnage de Sihem : elle est morte, mais elle existe encore. Et, c'est pour « *mettre un peu de lumière dans sa nuit.* » (p. 81).

Le choix de trois fonds : arabe, le bandeau et la lettre, semble indiquer des mondes parallèles : Sihem morte et Amine vivant, Sihem militante active et Amine citoyen passif, le monde limpide d'Amine et celui impénétrable et codé de Sihem, ... D'ailleurs, Adel l'avoue dans la page 238 lors de sa dernière rencontre avec son oncle Amine : « *Vous viviez sous le même toit, jouissiez des mêmes privilèges, mais vous ne regardiez pas du même côté.* »

Le labyrinthe de cette affiche, sous forme d'un fond arabe, s'étend à perte de vue pour souligner la quête infinie de la vérité d'Amine et le conflit continu au Proche-Orient. Il pourrait également signifier un mur. Amine se retrouve devant un mur sans réponses à ses questions et le conflit du Proche-Orient se trouve toujours dans une guerre sans possibilité d'un consensus

²⁴⁷ BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 77

²⁴⁸ Expression de Louis Porcher désignant les informations extralinguistiques pouvant être repérées dans un texte littéraire. L'affiche, à l'instar du roman, comporte un nombre important de messages relatifs à des différents contextes de la réalité humaine y compris le domaine des beaux-arts.

permettant d'atteindre la paix. Cependant, le fond rouge insiste sur le sang versé, la profonde blessure d'Amine et les longues journées de veuvage : « *ma blessure est incurable* » (243).

Le fond de la lettre insiste sur l'accès de Sihem au monde des morts : « *Que va-t-elle m'apporter, cette lettre d'outre-tombe ?* » Donc, à travers ces trois fonds, Sihem semble s'installer dans un monde différent et elle se détache de la vie réelle. La lumière trouve écho aux métaphores de Yasmina KHADRA mises dans le roman. Cette lumière est semblable à « *un réverbère anémique dispense sa lumière- un halo livide qui ne dépasse pas le contour de la lampe* » et Sihem comme « *une énorme phalène qui tourne follement autour de l'ampoule.* » Elle ne prend pas conscience du risque et du danger qu'elle va causer à elle et aux gens qui l'entourent : « *semblable à une phalène autour d'un lumignon, plus obsédée par les tentations de sa curiosité que fascinée par la lumière mortelle du cierge.* » Cette lumière est à la fois une caverne sombre et un guide pour le couple. Amine se rend compte qu'il se confond entre « *mari et amant, maître et esclave* » et se dirige vers le point de non-retour tout comme Sihem qui a donné sa vie pour avoir la conscience tranquille. (p. p. -60-241).

Sihem occupe le centre également parce qu'elle semble prête « *à se donner en spectacle* » comme le confirme Amine à la page 131. Elle a réussi à le faire selon les propos Yasser dans le film : « *elle est devenue pour nous une icône locale*²⁴⁹ » et toujours selon lui dans le roman à la page 139: « *C'est un peu l'icône de la cité désormais.* » Pour cela, la prise de vue en contre-plongée pourrait souligner que bien que Sihem soit morte, sa présence est très imposante dans le film et dans le roman.

En amont de la présentation iconique, Sihem paraît très élégante à travers les couleurs, malgré « *l'abîme derrière l'éclat de ses yeux* » bandés qu'Amine n'a pas soupçonné, avoue-t-il dans la page 180. Le halo de lumière derrière Sihem renvoie à la Couronne triomphale de l'époque romaine. Une cérémonie à travers laquelle on honore un homme d'état, ayant élevé son grade, par une couronne de laurier. Cela trouve écho à l'époque hellénique. Sihem est honorée, à son tour, par une couronne de lumière vu qu'elle est morte. La quête d'un idéal débouche sur la paix intérieure du personnage kamikaze. Sihem est chrétienne dans le film, alors que dans le roman elle est musulmane. Ce changement d'obédience religieuse révèle une infidélité au roman, mais cette infidélité reste à confirmer car le processus d'une adaptation filmique est plus complexe que la comparaison de l'obédience religieuse d'un personnage dans le roman et dans le film qui en découle.

²⁴⁹ *L'Attentat*. Film

Yasmina KHADRA veut mettre l'accent sur le fait que ce n'est pas par fanatisme religieux que tous les attentats sont programmés, mais aussi par mesure de répressions : « [elle] *était trop fière de ses cheveux pour les cacher sous un foulard* » réplique Amine à Abu Moukaoum, militant palestinien. (Page 165). Enfin, les cheveux en cascade de Sihem pourraient également illustrer une forme de liberté, y compris celle de choisir sa mort.

Bien que « *Le symbolisme des couleurs ait une imputation astrologique*²⁵⁰ », la religion est également assez souvent rattachée au ciel. Elle occupe une place importante dans cette affiche, et ce par le biais des motifs géométriques qui peuvent créer un lien direct avec le contenu du roman. Nous parlons ici de : *l'Etoile de Jacob*²⁵¹ cité par le grand-père de Kim à la page 86, comme symbole de la Shoah : " *L'étoile jaune a fait son apparition en septembre 1941.*" Nous parlons également de la croix qui renvoie au christianisme et intégrée dans le film par le réalisateur et qui ne trouve pas un équivalent dans son homologue romanesque. Bref ! Nous parlons de toutes les formes géométriques présentes dans l'affiche et pouvant symboliser la religion. Cette dernière étant :

*« un ensemble d'expériences communes qui renvoient toutes à du mystère, du transcendant, qui imposent de la crainte et du respect face à quelque chose qui nous échappe et nous dépasse, que nous ne pouvons maîtriser ni approcher. Ainsi, l'expérience esthétique du sublime que nous ressentons devant un infinement puissant*²⁵². »

Pourtant, au-delà de son caractère sacré et mystique, la religion est également la source des conflits entre les peuples, notamment au Proche-Orient, ce qui constitue l'un des thèmes principaux du roman. Nous citons ci-dessous quelques exemples :

« prophéties de la discorde » « la terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère », « Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens [...] Tout le malheur des hommes vient de ce malentendu », « Je crois que la meilleure école de la haine se situe à cet endroit précis », « On se croirait dans un immense centre de regroupement où tous les damnés de la terre se sont donné rendez-vous »,... (p. p. 107-230).

L'affiche est l'enseigne du film. Elle permet de le présenter en retenant l'attention des téléspectateurs. Elle répond aux horizons d'attente du public visé. Donc l'affiche est à la fois un moyen d'informer et d'intéresser le spectateur. Pour ses aspirations professionnelles, sa lecture

²⁵⁰ BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses Universitaires de France, 2009. p. 78

²⁵¹ Jean Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Seuil, Paris, 1961. p. 106

²⁵² Ibid. p.08.

personnelle du roman, sa réécriture filmique, ses visées humaines, politiques et sociales, Ziad DOUEIRI a choisi de résumer, voire de condenser quelques épisodes du roman dans l'affiche du film, et ce à travers les techniques propres à l'image fixe (formes, couleurs, dimensions, prises de vue, perspective, agencement, etc.)

La composition de l'affiche lui a permis également et surtout de s'emparer de quelques détails infimes dans le roman et de les exacerber tel la mise en lumière de la minorité des chrétiens marginalisés au Proche-Orient, ce qui n'est guère anodin ou innocent. Cette première analyse nous offre déjà une première partie de l'explication du rapport littérature/cinéma en nous permettant de toucher à des éléments de composition de l'affiche qui nous éclairent sur la position de DOUEIRI quant au conflit qui ravage cette partie de la terre. Certes, la composition de cette affiche véhicule en partie la fidélité de DOUEIRI au roman, fidélité qui pourrait prendre plusieurs formes. Néanmoins, les détails de l'affiche et qui sont d'ailleurs choisis avec soin montrent déjà une créativité en altérant certaines données du roman, altération émanant d'une lecture personnelle que DOUEIRI fait du roman. Il subsiste donc plusieurs points à éclairer dans les parties de cette recherche qui vont suivre.

Par conséquent, l'affiche de *L'Attentat* constitue une entrée au contenu du film avec tout ce qui est fortement lié au contenu du roman. De manière générale, "*L'affiche devient une sorte de bande-annonce graphique. Elle doit piquer la curiosité, susciter l'envie d'en savoir plus tout en évitant de trop dire.*"²⁵³ Mais cette condensation du roman dans une affiche cinématographique n'est pas l'apanage de la seule affiche du film, car Et la bande-annonce du film, à laquelle nous allons consacrer notre analyse dans ce chapitre, semble elle aussi consacrer le même principe : celui de condenser, voire même de compenser des données romanesques.

²⁵³ TULARD, Jean, *Dictionnaire amoureux du Cinéma*, Plon, 2009. p. 12.

2- Paratexte filmique : des moyens exclusivement cinématographiques

2-1- La bande-annonce

La bande-annonce est une petite vidéo qui résume le film en se focalisant sur ses moments-clés tout en retenant l'attention du spectateur en un temps record : Les bandes annonces, à cet effet, *"sont censées mettre l'eau à la bouche du téléspectateur, et le décider à passer le reste de sa soirée devant son écran. Elles y parviennent en présentant la rencontre comme un choc de titans, un spectacle incomparable, un sommet de suspense..."*²⁵⁴

La bande-annonce est le lieu publicitaire propice dans lequel l'argumentation règne en maître. Les dialogues, les fragments discursifs, les images et le son reposent sur l'ethos, le pathos et la doxa.

*"A quoi bon voir un film quand la bande-annonce vous en donne "la substantifique moelle" ? Un film, c'est trois minutes de temps fort et une heure vingt-cinq minutes de "tunnel" : une voiture qui roule dans la campagne, des gens qui parlent pour ne rien dire, une scène de sexe inutile à l'action. La bande-annonce les écarte pour vous proposer dans le désordre les moments clés de l'histoire qu'il vous suffit de remettre dans l'ordre pour en avoir l'essentiel. Ce travail de monteur pimente le plaisir de voir un film gratuitement et sans perdre de temps."*²⁵⁵

Ce passage résume la définition et la fonction de la bande-annonce qui a comme fonctions principales celle de résumer le film et d'accrocher le téléspectateur. Pourtant, ces fonctions sont remplies mais non sans mettre en scène des produits à promouvoir.

La bande-annonce est un support publicitaire qui remonte à 1912 et plus précisément à la fin du film *Qu'est-il arrivé à Marie*. Une année plus tard, la bande annonce est utilisée comme étant un outil publicitaire pour *"le premier épisode d'une saga de treize, intitulée The Adventures of Kathlyn (diffusée en 1913 et 1914), produite par Selig Polyscope Co."*²⁵⁶ La bande annonce n'était pas très développée à cette époque, mais elle a beaucoup évolué notamment durant les années 1960 où les

²⁵⁴ BOHLER, Sébastien, *150 petites expériences de psychologie des médias : Pour mieux comprendre comment on vous manipule*, DUNOD, 2008. p. 202

²⁵⁵ TULARD, Jean, *Dictionnaire amoureux du Cinéma*, Plon, 2009. p. 32.

²⁵⁶ LEHU, Jean-Marc, *La publicité est dans le film : placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo*, Editions d'Organisation ; Édition : 1, 2006. p. 216

concepteurs tels que Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock²⁵⁷ et Stanley Kubrick ont ajouté des nouveautés à ce support audiovisuel. En évoluant selon le rythme de la technologie, les novateurs ont ajouté, aux bandes annonces, des voix off* dont la voix de Don La Fontaine était la plus connue (pour plus de 5000 bandes annonces), sans oublier la voix de Hal Douglas considérée comme un timbre de baryton très célèbres pour les bandes annonces. La bande sonore a également marqué une révolution dans l'univers audio-visuel par des morceaux de musiques épiques tels que *Requiem* de Mozart, *Carmina Burana* de Carl Orff, les bandes sonores de John Williams, de Aeralie Brighton, d'Epic Score, ...

Avec l'avènement et le développement de la technologie, la bande-annonce est devenue un appui marketing *sine qua non* pour vanter les mérites d'un film. Cet outil promotionnel adopte des nouvelles stratégies qui pourraient "*permettre de faire vivre le film avant même sa sortie en salle.*"²⁵⁸ Les effets sonores, les effets spéciaux, les dialogues, les bruits, les lumières, ...augmentent la chance de la réussite du film et servent à "*susciter l'envie d'aller le voir en salle.*"²⁵⁹

La bande-annonce de *L'Attentat*, qui dure une minute et 35 secondes, est composée d'une bande-image* contenant 53 images, d'une bande-sonore variée donnant une valeur rythmique et symbolique à la bande-annonce, des bruits, des dialogues en arabe et en hébreu, un sous-titre français, des produits commerciaux y compris le roman adapté, le nom du réalisateur et la date de sortie du film.

Les 09 premières secondes de la bande-annonce sont marquées par un effet sonore gravement accentué par un decrescendo aigu, puis graduellement crescendo. Durant ces 09 secondes, un effet visuel, en forme d'étoile animée, simule la forme d'une explosion ce qui pourrait renvoyer à l'attentat commis par Sihem. Puisque "*la bande annonce est un vecteur non seulement plus souple, mais surtout susceptible d'avoir un très grand impact*"²⁶⁰, le logo de la société *Wild Bunch* apparaît lumineux par l'étoile sur un fond noir durant 04 secondes et cela marque la dimension marketing accompagnant toutes les composantes du film. Une vue panoramique très animée de la ville de Tel Aviv avec un mode accéléré montrant les buildings, les routes, les voitures, le drapeau israélien et se termine par la phrase inscrite présentant le cadre-spatial : "*Tel Aviv, Israël*" sur un fond noir. Cette petite partie sert à fournir des informations sur l'attentat qui a

²⁵⁷ Hitchcock a tourné tout un long métrage pour la bande-annonce du film *Psychos*.

²⁵⁸ LEHU, Jean-Marc, *La publicité est dans le film: placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo*, Editions d'Organisation; Édition : 1, 2006. p. 217

²⁵⁹ Ibid. p. 125.

²⁶⁰ Ibid. p. 216.

donné naissance à toute cette histoire. Tel Aviv, paisible, semble traverser une journée ordinaire jusqu'au moment fatidique de l'explosion.

Un silence qui dure une seconde et puis un effet sonore frappant : une explosion suivie par le son d'une alarme inquiétant entremêlé de la résonnance de l'explosion. Cet effet sonore se transforme graduellement en bruitage de sirènes de plusieurs ambulances donnant l'impression d'une *alerte rouge*²⁶¹. A ce moment-là, nous assistons à l'apparition du premier personnage, Amine, sur le balcon de l'hôpital cherchant la source de l'explosion. L'arrière-plan sonore met ensemble l'alarme de l'hôpital et les avertisseurs sonores des ambulances : une forme de désordre sonore ayant comme tâche de troubler et de mettre mal à l'aise le téléspectateur tout en créant chez lui un effet de suspense.

Les voix, in, off et through²⁶², sont toutes tirées du film et ont été utilisées comme étant des voix off. Nous pourrions distinguer quatre voix : celle d'Amine, de Moshé, de Sihem et du Cheik Marwan. Au total, quatre voix pour les trois différentes collectivités humaines dans le roman respectivement : Palestiniens laïcs, Israéliens militaires, militants musulmans palestiniens. Partant de cette classification, nous débouchons sur une autre : Amine, chirurgien tolérant, Moshé, policier fanatique à Tel Aviv et Sihem, femme fatale jouant le rôle de la kamikaze et la voix de la résistance islamique palestinienne. Etant donné que le réalisateur a ajouté une quatrième catégorie, celle des chrétiens, il décide de ne pas mettre une voix pour la représenter dans la bande-annonce et cela pourrait être considéré comme un signe de la part de Ziad DOUEIRI : il préfère mettre en exergue les modifications à l'intérieur de l'adaptation elle-même.

Les énoncés cités dans la bande-annonce reprennent les événements-clefs du film commençant par le taux des victimes : "*On a amené 17 morts à l'hôpital dont 11 enfants.*"²⁶³ La traduction a omis le mot *aujourd'hui*, en arabe, car la bande-annonce est sous-titrée. Dans le film, Amine indique : « *en fin de journée* » comme repère temporel. Ce point nous paraît pertinent dans la mesure où la transposition d'une langue à une autre langue est semblable au rapport littérature et cinéma, c'est-à-dire, au passage du roman au film. L'adaptation cinématographique est semblable à *l'interprétation*²⁶⁴ qui consiste à "*saisir l'intégralité du sens des discours et de le transmettre.*"²⁶⁵ L'adaptation saisit l'essentiel du roman et le met en scène tout en respectant les noyaux de l'histoire romanesque. Il nous reste dans ce passage à signaler un détail qui pourrait nous aider à comparer le

²⁶¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 19.

²⁶² Consulté sur : [<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0607130703.html>] le 10 janvier 2019.

²⁶³ *L'Attentat* bande-annonce

²⁶⁴ Méthode de traduction.

²⁶⁵ LEDERER ? Marianne, *La Traduction aujourd'hui, : Le modèle interprétatif*, Hachette, 1994. p. 19.

film au roman adapté. Le nombre des écoliers victimes de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA est de dix-neuf :

*"le nombre de morts est revu à la hausse ; nous en étions à dix-neuf décès - dont onze écoliers qui fêtaient l'anniversaire d'une camarade dans le fast-food ciblé -, quatre amputations et trente-trois admissions critiques. Une quarantaine de blessés ont été récupérés par leurs proches, d'autres sont rentrés chez eux par leurs propres moyens après les soins d'urgence."*²⁶⁶

En revanche, *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI estime que le nombre de victimes est de dix-sept personnes et huit handicapés. Kim, essayant de persuader Amine de collaborer avec la police, avance : "*Dix-sept personnes sont mortes*²⁶⁷", "*y a eu dix-sept morts et huit seront handicapés à vie*²⁶⁸". Encore une fois, le réalisateur nous signale des modifications apportées à son adaptation et ce à travers la bande-annonce.

Par ailleurs, les passages référentiels de la bande-annonce sont symboliques. Ils ont été choisis selon le point de vue du réalisateur et selon sa propre vision du conflit israélo-palestinien. Il a également trouvé dans ce support un espace propice pour signaler quelques changements effectués par rapport au roman de Yasmina KHADRA.

S'évader de ses origines semble un thème important pour Ziad DOUEIRI qui a longtemps vécu loin de son pays et qui a été arrêté à l'aéroport du Liban après vingt ans d'absence. Pour toutes ces raisons, nous avons constaté que le passage référentiel le bâtard « *c'est celui qui ne connaît pas ses racines*²⁶⁹ » est mis en valeur par les effets sonores. Le fond sonore a accentué ce passage en ralentissant le rythme de la musique de fond et en changeant de morceau musical. Cette réplique de Cheik Marwan correspond à la transition entre les morceaux de musique qui marque, à son tour, une transition entre les plans.

En effet, la bande-son change selon le ton et le contenu de la bande-image. Le silence, accompagné par un fond noir, marque le passage d'une scène à une autre. Le silence accentue également les détails estimés d'une grande valeur. La musique d'écran joue un rôle primordial car elle suscite les sentiments et influence l'état d'âme de l'être humain. La musique utilisée dans cette bande-annonce est purement extra-diégétique, mais nous pourrions trouver des sons à la fois intradiégétique et extradiégétique.

²⁶⁶ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 23-24.

²⁶⁷ *L'Attentat*, film.

²⁶⁸ *L'Attentat*, film.

²⁶⁹ *L'Attentat*, bande-annonce.

Les plans sont rythmés, selon l'enchaînement des évènements de la bande-annonce, par la musique, et par un montage simultané respectant ce rythme et assurant la cohérence entre les images, les intrigues et les énoncés. La bande-annonce s'ouvre sur un petit morceau de musique épique²⁷⁰ à Israël et se termine par une autre musique épique en Palestine. Amine, Sihem, Moshé, Cheik Marwan, Raveed et des figurants anonymes sont les acteurs mis en scène dans la bande-annonce. L'absence de Kim pourrait refléter la prise de position favorable du cinéaste vis-à-vis de la Palestine. Kim, israélienne, est une amie intime d'Amine, palestinien. Cela a été omis de la bande-annonce. En effet, Ziad DOUEIRI, à maintes reprises, déclare que le combat défendant ce pays est purement artistique²⁷¹, et à partir de ces propos, nous pensons qu'il a, intentionnellement, supprimé cette amitié pour nous dire qu'il n'accepte aucune amitié avec la politique israélienne. Cela dit, le réalisateur n'est pas contre l'établissement d'une amitié avec le peuple israélien car il travaille avec des acteurs issus de ce pays, mais il refuse que le spectateur le prenne comme un complice avec la politique israélienne.

La bande-annonce "*constitue à la fois un vecteur d'information et un vecteur promotionnel, aujourd'hui indispensable pour faire connaître le film le plus tôt possible. Le spectateur s'en sert pour orienter son choix.*"²⁷² La bande-annonce de *L'Attentat* résume le film, pour les spectateurs, en vantant ses mérites. Les techniques cinématographiques employées et la mise en scène traduisent les efforts du réalisateur qui a su traduire subtilement ses idées politiques et idéologiques avant même de « pénétrer » dans le film et tout en marquant certaines infidélités au roman. Il a même réussi à condenser certains épisodes romanesques à travers la bande-annonce et à adresser des clins d'œil sur quelques modifications apportées au roman adapté.

Mais le rôle de la bande-annonce n'est pas strictement artistique. En effet, la bande-annonce est aussi un support publicitaire approprié "*pour un placement de produits ou de marques, la bande-annonce représente une vitrine dans laquelle il peut être judicieux d'apparaître.*"²⁷³ Le premier produit mis en avant est le film de *L'Attentat* lui-même. Viennent après les entreprises sponsors : Wild Bunch et Filmanoïd.

²⁷⁰ Un genre de musique, généralement : *Carmina Burana, Requiem, ...*

²⁷¹ Nous allons citer un passage de l'interview dont lequel le cinéaste défend la Palestine dans la section consacrée au cadre spatial.

²⁷² LEHU, Jean-Marc, *La publicité est dans le film : placement des produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo*, Editions d'Organisation ; Édition : 1, 2006. p. 216.

²⁷³ Ibid. p. 217-218.

2-2- Le générique d'ouverture

Le générique d'ouverture ou le générique d'introduction est la première partie du film destinée à présenter les participants à la réalisation du film. Il sert également à répandre une certaine atmosphère selon le genre du film.

"On sait que cette présentation du film (titre, techniciens, interprètes, mentions diverses) tient à la fois du programme de théâtre, de la fiche signalétique, et de l'enseigne artisanale. Son éventuel caractère d'introduction psychologique s'appuie surtout, jusqu'ici, sur des « valeurs » publicitaires²⁷⁴."

Le générique d'ouverture de *L'Attentat* est composé de deux séquences : un pré-générique d'une minute et quarante-cinq secondes et un générique de quarante-deux secondes. Le début du générique d'ouverture de *L'Attentat* est le même que celui de sa bande-annonce : y figurent l'entreprise cinématographique européenne Wild Bunch et 3B Productions dans un fond noir et les mêmes effets sonores et visuels. Ensuite, dans ce fond noir continu, les noms des producteurs et des acteurs principaux figurent dans un silence religieux et ce plan se termine par le titre du film : *L'Attentat* en français et en arabe car le film est traduit. Progressivement, un fond sonore semblable au bruit du vent d'une nuit d'hiver très froide où le vent soufflant nous plonge dans l'angoisse. Cela est accompagné par la société 3B Productions, le nom du réalisateur, l'entreprise Scope Pictures, les autres sociétés sponsor, les noms des producteurs et des scénaristes et se termine par le roman adapté de Yasmina KHADRA et sa maison d'édition Julliard.

Ensuite, Sihem, encore vivante, s'adresse à son mari pour la dernière fois dans le noir continu : *"Amine, je t'aime tellement"*, il répond : *"pourquoi tu pleures mon amour ?"* et par cette réplique, le premier plan du film commence en mettant en scène le couple en train de s'embrasser. Sihem pleure à chaudes larmes et répond *"parce que à chaque fois que je te quitte, quelque chose meurt en moi."* Amine, ne comprenant rien, réplique : *"tu reviens demain et quoi qu'il arrive je t'attendrais"*. La kamikaze lance un petit sourire sur son visage pleurant et plaisante : *"tu me trouves ridicule ?"* Il répond par *oui*, lui donnant un bisou en essayant de soulager sa peine insensée. Ce passage fait écho à la conversation de ce couple dans le roman où Sihem avoue qu'elle ne pourra jamais vivre sans Amine : *« Je ne te survivrais pas une minute de plus », « Tu es le monde, pour moi. Je succombe toutes les fois où je te perds de vue.²⁷⁵»* L'emplacement de ce passage et son contenu ne sont pas très fidèle au contenu du roman. Le réalisateur organise l'enchaînement des

²⁷⁴ COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, tome I. Introduction générale : notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Presses Universitaires de France ; Édition : 1re, 1958. p. 217.

²⁷⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.p. 83.

scènes filmiques en utilisant des éléments du roman adapté, mais sans se soucier de l'endroit où elles apparaissent dans ce dernier. La conversation du couple est un clin d'œil pour attirer l'attention des téléspectateurs sur les événements qui vont suivre. Les deux acteurs sont pris alternativement en gros plan* et en très gros plan* montrant uniquement le visage de Sihem, mais le visage de son mari Amine ne figure pas. La valeur de ce plan consiste à représenter Sihem comme l'élément déclencheur de toute cette histoire sans pour autant qu'elle soit vivante, en chair et en os, dans le film. Pour expliquer la relation qui unit ce couple, la bague de Sihem figure dans ce gros plan indiquant qu'ils sont mariés.

Dans ce gros plan, le cadrage est marqué par une faible profondeur de champ et la netteté est focalisée seulement sur le visage de Sihem car elle semble être très importante par rapport aux séquences suivantes. L'arrière-plan* très flou couvre un couloir où Amine semble être placé au début. Nous pourrions constater qu'Amine est pris en plongée, comme s'il devait plonger dans un monde qui lui est étranger et en être écrasé. Il précise : "*mais ne change pas, je veux que rien ne change.*" Par cette phrase révélatrice, la séquence se termine par un fondu au noir*

Le premier morceau musical de *L'Attentat*, d'Eric Neveux, *Perfect World*, ouvre la deuxième séquence du générique d'ouverture et seulement le nom du réalisateur est inscrit pour marquer la fin du pré-générique et le début de la deuxième séquence du générique d'ouverture. Ce fond sonore accompagné par un travelling panoramique ascendant* sur une route conduisant Amine Vers la consécration. En effet, Amine va recevoir le prix Bav Eliezer, un prix décerné aux meilleurs chirurgiens²⁷⁶. Un autre traveling avant* mettant en scène un plan symbolique*. Dans ce plan, nous pourrions constater des flèches, sur les panneaux de la route, indiquant la route vers deux buildings semblables aux Tours Jumelles démolies par les deux attentats aériens le 11 septembre 2001.

C'est probablement un clin d'œil de la part du réalisateur qui nous informe qu'un attentat terroriste aurait lieu après quelques minutes en se servant de la route et des flèches. D'ailleurs, Moshé, dans le film évoque le World Trade Center pour énerver Amine : "*Vous savez ce qu'ils ont fait ces salopards avant de faire exploser les tours jumelles ? Ils ont baisé comme des malades.*"²⁷⁷ Dans cette perspective, il est à noter que le réalisateur bande les yeux de Sihem dans l'affiche à l'instar des superstars de la chanson occidentale qui se sont regroupés pour chanter contre les attentats du 11 septembre 2001²⁷⁸ pour inciter les gens à ouvrir les yeux sur le phénomène du terrorisme. Les chanteurs ont transcrit divers messages contre le fanatisme sur les bandeaux cachant

²⁷⁶ Prix décroché par Amine pour le meilleur chirurgien.

²⁷⁷ *L'Attentat*, film.

²⁷⁸ All Star Tribute - *What's Going On* (2001) Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=d4KN-bIcdBs.>], le 20/05/2019.

leurs yeux : Radical, Black, White, Irish, Christian, Asian, Orthodox, Evil, ... Le cinéaste, quant à lui, a choisi de transcrire *L'Attentat* sur le bandeau de Sihem pour dénoncer avant tout les actes terroristes. Notons que Ziad DOUEIRI, en 2001, était citoyen américain ce qui confirme son influence par les attaques des tours jumelles de New York.

Par conséquent, Ziad DOUEIRI s'inspire du monde qui l'entoure. Et le roman de Yasmina KHADRA n'est pas la source unique pour la réalisation de cette adaptation. Ainsi, le film lui-même, en tant qu'œuvre à part entière, n'est pas le seul moyen pour juger de la fidélité du cinéaste car ce dernier intègre des unités romanesques de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA dans le paratexte telles que l'affiche et la bande-annonce.

Revenons à la suite de la bande-annonce. Le travelling change de perspective et devient descendant* montrant la voiture d'Amine prenant cette même route. Cela pourrait renvoyer aux périples qu'Amine va traverser après l'attentat réalisé par sa femme et qui va bouleverser toute sa vie et sur tous les plans :

"Du jour au lendemain, mes rêves se sont effondrés comme des châteaux de cartes. Tout ce qui était à portée de ma main s'est évanoui. Pfuît ! que du vent... J'ai tout perdu pour rien²⁷⁹", " C'est ma vie qu'elle vient de foutre en l'air²⁸⁰", " Je suis comme catapulté par-dessus une falaise, aspiré par un abîme²⁸¹",...

Le réalisateur anticipe le sort d'Amine en s'inspirant de passages elliptiques dans le roman, des passages qui n'apparaissent pas dans le roman. Le générique se termine par un fondu sonore* après une cadence parfaite* du même morceau musical du début *Perfect World* d'Eric Neveux. En effet, la cadence parfaite, donc le langage musical est le point final qui marque la fin d'une phrase.

Enfin, si le générique d'ouverture semble porteur d'autant d'indices tirés du roman et qui mettent le spectateur sur une voie de lecture tel un incipit, le générique de la fin semble lui comporter une charge significative beaucoup plus conséquente. C'est ce que nous aurons l'occasion de découvrir dans l'analyse qui suit.

²⁷⁹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.p. 130.

²⁸⁰ Ibid. p. 168.

²⁸¹ Ibid. p. 77.

2-3- Le générique de fermeture



3. Photogramme prise du générique de fermeture du film *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI.

Le crédit, le générique de fermeture ou le générique de fin est la dernière séquence du film faisant partie du paratexte filmique. Elle sert à présenter furtivement presque tous les renseignements du film. Le générique est :

"la séquence comportant la mention du titre du film et des participants à la réalisation (les crédits). Selon les époques, cette séquence a pu être située uniquement en début du film. Aujourd'hui, avec l'accroissement du nombre des crédits, on trouve souvent un générique de début et un générique de fin de film.²⁸²" Il est étrange qu' *"une partie des spectateurs regardent attentivement le générique afin d'y découvrir le nom d'un acteur ou d'un membre de l'équipe technique. Un tel placement est donc propice à une bonne identification.²⁸³"*

Cela pourrait largement aider à mettre en publicité des produits et des marques. Généralement, le spectateur s'intéresse à quelque chose d'affiché sur le générique : une chanson, le nom d'un acteur, un lieu, le nom d'une entreprise, ... En revanche, *"rares sont les spectateurs qui attendent la fin de son défilement pour sortir de la salle de cinéma ou pour interrompre la projection du film qu'ils regardent chez eux ou sur un terminal mobile.²⁸⁴"*

Le générique de fermeture de *L'Attentat* est composé de deux scènes à l'instar du générique d'ouverture. La première scène, sous forme d'un plan d'ensemble* englobe une vue panoramique sur la ville de Tel Aviv, une partie de la façade intérieure et extérieure de la gare routière séparée par une vitre en verre transparent. Amine, debout, figé, semble dépourvu de vie, dans le quai de départ de la gare routière où il a accompagné sa femme pour la dernière fois. La vitre sépare Amine de l'extérieur là où était sa femme pour la dernière fois. Cette séparation semble symbolique dans la

²⁸² PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan Université, 1999. p. 60.

²⁸³ LEHU, Jean-Marc, *La publicité est dans le film : Placement de produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo*, Editions d'Organisation ; Édition : 1, 2006. p. 213.

²⁸⁴ Ibid. p. 213.

mesure où Sihem est morte et Amine est encore vivant. Il finit seul, sans épouse, sans famille et sans amis, c'est pourquoi le réalisateur choisit de le mettre en scène tout seul à la fin du film et dans la dernière scène. La vitre distingue symboliquement le choix de la kamikaze de celui du chirurgien. Elle choisit de sortir de sa vie luxueuse et chaleureuse pour traverser l'enfer, alors que le docteur, dans le film, n'a pas changé de principes, ceux d'un homme tolérant qui cherche à sauver des vies au lieu de les éliminer. La vitre transparente marque un lien passionnel, mais entre deux personnages aux vies finalement parallèles.

Nous comprenons maintenant le choix du réalisateur d'opter pour un seul plan durant toute la séquence. Le spectateur se sent enfermé dans l'image exclusive et unique du déchirement du personnage. Il se sent accaparé par sa douleur et sa solitude. Ce plan contient des dimensions en parallèle : le monde des morts, où se trouve Sihem, et le monde des vivants, où se trouve Amine, l'intérieur et l'extérieur de la gare routière, les lignes parallèles des routes qui renvoient aux lignes parallèles de deux existences qui ne se rencontreront plus jamais, l'allure figée d'Amine et son âme bouleversée, ... Par le plan d'ensemble, Ziad DOUEIRI prend recul par rapport aux événements. Autrement dit, la perception du monde du cinéaste vient sous forme de messages à déchiffrer.

Pour la suite de la bande-annonce, Amine imagine une conversation. En effet, c'est le début de leur conversation pendant le générique d'ouverture, mais renversée, c'est-à-dire, Amine répète ce que Sihem a dit et vice versa : "*Amine, pourquoi tu pleurs mon amour? - parce que à chaque fois que tu me quittes, quelque chose meurt en moi.*"²⁸⁵ Il comprend enfin pourquoi sa femme avait pleuré à chaudes larmes. C'était un adieu. Amine communique avec sa femme en silence. Il exprime un déchirement et un accablement intérieurs. C'est ce que la position d'un homme pétrifié exprime. Un autobus, roulant en vitesse, traverse la route derrière Amine comme le célèbre train de la vie qui ne peut s'arrêter. Le côté optimiste dans cette scène est qu'elle est réalisée durant le jour où le soleil illumine le plan. C'est peut-être l'espoir d'une paix à établir, à retrouver.

Le fond sonore reste toujours le même : le même morceau musical, mais le passage à la deuxième scène est marqué par une cadence rompue et non pas parfaite comme le générique d'ouverture.

La dernière scène, appelée le déroulant, est un fond noir sur lequel sont présentées presque toutes les informations du film. Le défilement de la dernière scène du générique de fermeture est rythmé par deux morceaux de musique d'Éric Neveux respectivement : *Perfect World* et *You Ain't Seen Nothing Yet*. La traduction de ce dernier est « *tu n'as encore rien vu* ». Cela pourrait donner

²⁸⁵ *L'Attentat*, film.

lieu à un nombre important d'interprétations, mais cela est confié aux spectateurs et à leur imaginaire. C'est la polysémie qui caractérise l'univers cinématographique.

Dans l'ensemble :

"le générique apparaissant souvent lors d'un temps mort ménagé après une séquence de quelques minutes (le pré-générique) qui plonge directement le spectateur dans l'action. La nécessité de ne pas trop briser le rythme du film conduit alors à ne présenter qu'un générique succinct, le générique complet étant reporté en fin de film. Ce fractionnement du générique, parfois perçu comme permettant d'allonger la liste des noms, correspond aussi à une nouvelle façon de "faire sortir" le spectateur : le générique de fin, où l'on reprend les thèmes musicaux du film, ménage une transition entre la fin de l'action et la fin du spectacle cinématographique, contrairement au coup d'arrêt brusque que provoquait jadis l'apparition des traditionnelles lettres FIN.²⁸⁶"

D'après cette citation, le générique de *L'Attentat* sert à introduire des éléments préliminaires filmiques pour faciliter la compréhension de l'histoire. Mais en ce qui concerne notre recherche, ce générique de fermeture fait écho à des épisodes supprimés et illustre l'un des moyens d'adapter un roman sans tenir compte de tous les épisodes du roman. Cela dépend bien évidemment du scénario que nous allons analyser tout de suite.

Le scénario

Le scénario fait partie du paratexte cinématographique car c'est un "*récit destiné à être filmé, construisant et indiquant tout ce qui sera illustré à l'écran²⁸⁷*", et il ne fait pas partie du film diffusé. C'est un "*document narratif décrivant ce qui sera tourné. (Le scénario, qui comporte les dialogues, se différencie du découpage par sa forme littéraire et par le fait que le récit y est fragmenté en scènes, non plans.)²⁸⁸*" Le scénario est une composante du paratexte filmique composée uniquement par un document littéraire. Mais :

"un scénario ce n'est pas du tout un objet littéraire [...] C'est un objet dont la finalité est de devenir de l'image [...] Un scénario doit mourir dans un film, donc le scénariste apprend à faire le deuil par anticipation d'un film dont il rêve d'être le réalisateur.²⁸⁹"

²⁸⁶ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinema*, French & European Pubns, 1991. p. 330.

²⁸⁷ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2016. p.

²⁸⁸ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinema*, French & European Pubns, 1991. p.695.

²⁸⁹ TAURAND, Gilles, consulté sur <https://www.lairedu.fr/media/video/conference/litterature-cinema-aller-retour/> le 23/11/2018.

Le scénario sert généralement à donner des idées aux réalisateurs et à mettre au point des lignes directrices pour la réalisation du film.

Le scénario de *L'Attentat* est rédigé par Ziad DOUEIRI et Joëlle Touma. L'histoire est l'adaptation du roman de Yasmina KHADRA *L'Attentat*. Mis à part le scénario *L'Attentat*, la scénariste Joëlle Touma a contribué à la rédaction d'un autre film de Ziad DOUEIRI, *L'Insulte*. En effet, le réalisateur libanais a été le scénariste de tous les films qu'il a réalisés. Cela dit, Même lorsqu'il s'agit d'une adaptation, DOUEIRI re-rédige le scénario et le fait passer par le filtre de son imaginaire pour lui conférer sa touche personnelle.

Ziad DOUEIRI avance :

" Le spectateur entrent dans la tête du personnage [...] On a commencé à créer des situations [...] On le voit dans son jeu réagir, donc on est avec lui. La manière dont j'ai bougé caméra, restée collée avec lui tout le temps pour rester avec ce personnage. Ça c'était un des trucs les plus challengings de l'adaptation.²⁹⁰"

Il ajoute :

" La deuxième chose qui est difficile c'est qu'il y avait beaucoup de choses dans l'histoire, dans le livre que si on avait tout adapté, on aurait un film de quatre heures, cinq heures. Et même ça aurait nui au film. Il fallait être concis, se débarrasser de tout ce dont on pouvait se passer.²⁹¹"

Ziad DOUEIRI apporte beaucoup plus de réponses quant à l'adaptation cinématographique d'un roman en s'attardant particulièrement sur le personnage confus et énigmatique qu'est Siham. Il souligne en effet les difficultés éprouvées face à un personnage romanesque problématique et ambiguë chez KHADRA. Par conséquent, convoquer l'aide d'un autre scénariste était nécessaire pour la construction filmique de ce personnage :

" Aussi, l'une des explications est qu'on essaye de comprendre cette femme. Pourquoi elle a fait ce qu'elle a fait [...] dans un livre, tu peux t'en passer [...]. Dans un film, t'as une heure et demi, deux heures et t'as pas le temps pour réfléchir. Le cinéaste doit te prendre par la main et doit te guider du début jusqu'à la fin en deux heures et te donner le plus possible d'informations et de réponses. Donc il fallait donner un peu plus de clarté à ce personnage, la femme [...]. Et là ça appris

²⁹⁰ Consulté sur : [https://www.youtube.com/watch?v=YFXtjLI9_Es] le 23/12/2018.

²⁹¹ Consulté le : [https://www.youtube.com/watch?v=YFXtjLI9_Es] le 23/12/2018.

beaucoup de travail, des recherches, réflexions [...]Donc C'est là où le travail de scénario a été fait.
"292

Il est à noter que parmi les recherches effectuées par DOUEIRI pour élaborer le scénario est d'échanger une discussion avec l'auteur du roman, Yasmina KHADRA. Ce qui pourrait expliquer la fidélité de Ziad DOUEIRI en prenant en considération la vision de Yasmina KHADRA.

Conclusion

Quand nous menons une recherche sur le paratexte cinématographique, nous nous inscrivons dans deux champs très vaste ; d'un côté, celui des arts graphiques, de la musique et de l'image mouvante ou fixe, de l'autre côté, celui des archives du cinéma. La correspondance qu'assure le paratexte filmique et le paratexte romanesque pose d'emblée la question problématique de la manière dont une adaptation cinématographique est réalisée : est-elle fidèle au roman ou ce dernier ne constitue qu'une source d'inspiration pour une histoire nouvelle véhiculée par le film ?

Confronté au paratexte filmique, le paratexte romanesque fait appel à des éléments extra-linguistiques, mais il ne peut employer une bande sonore : voix, bruits, musique, ...à l'exception de la littérature audio. La structure du paratexte filmique prend plusieurs formes et sa promotion fait partie des plus grands domaines marketing, à l'instar de Hollywood et ses intérêts pécuniaires.

Le paratexte filmique adapte le contenu du romanesque, mais ses sources d'inspirations ne sont pas mono-référentielles, et à juste raison parce que le réalisateur a son propre message à transmettre,

*"car il y est question de double, de dédoublement, et même de doublure. Or, qu'est-ce que l'adaptation sinon justement la création d'un double, la reprise d'un original [...] ? Cette répétition repose sur l'argument qu'au-delà des mots et des images, qu'au-delà de leurs différences sémiotiques [...] un même travail d'imagination est accompli."*²⁹³

²⁹² Ibid.

²⁹³ TCHEUYAP, Alexie, *De l'écrit à l'écran : Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004. p. 26.

Finale­ment, qu'est-ce qu'une adaptation cinématographique ? Car, en effet, ce travail d'imagination commence d'emblée à apparaitre via l'étude du paratexte cinématographique de *L'Attentat* où Ziad DOUEIRI n'hésite pas à effectuer un travail de « réécriture » du roman, donc un travail où l'imaginaire créatif du réalisateur s'inspire de celui du romancier, interfère avec lui, en se permettant de donner libre cours à une liberté de représentation, voire à une re-création du roman. Re-création où foisonnent les signes renvoyant aux nombreuses torsions que subit le texte d'origine, et renvoyant en même temps au principe de réécriture de ce même texte. Principe que nous continuerons à interroger dans les deux chapitres qui vont suivre.

Deuxième chapitre
Traitement
cinématographique de la
spatio-temporalité : entre
impératifs techniques et
imaginaire re-crétatif

Introduction

Le présent chapitre est tenu d'analyser le cadre spatio-temporel de *L'Attentat* roman et film. Pour ce faire, plusieurs approches théoriques vont être sollicitées afin d'interroger l'espace et le temps, leur représentation dans le roman et la manière dont ils ont été adaptés par Ziad DOUEIRI dans le film. Les questions principales dans cette section sont : Comment Ziad DOUEIRI adapte-t-il les espaces de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA ? Reprend-il l'intégralité des espaces cités dans le roman ? Et quelles techniques d'adaptation réserve-t-il au signe-espace dans le film ? Qu'en est-il également pour le temps qui semble une notion floue dans le roman ? Comment le réalisateur s'est-il réapproprié la dimension temporelle alors que celle-ci est déjà suffisamment complexe en soi et qu'elle l'est davantage dans le roman ?

I- Espaces géographiques diffus/ espaces intérieurs confus

Un roman est un édifice dont l'architecture est soutenue par trois piliers : Un cadre spatio-temporel, un récit portant sur des événements réels soient-ils ou imaginaires et des personnages.

Le point de mire de n'importe quel auteur voulant écrire une histoire est de toucher, par les mots, de plein fouet la curiosité de ses lecteurs en suscitant leur imaginaire et en les incitant à se représenter mentalement les différentes scènes de sa trame narrative y compris les espaces évoqués et le temps décrits. Mais, dans un film, les faits sont autres. Certes, l'objectif d'un réalisateur n'est pas toujours différent de celui de l'auteur, cherchant l'un comme l'autre à transmettre un message, une vision du monde ; mais, le/les moyens utilisés sont littéralement différents. Dans un film, nous faisons toujours face à un écran à travers lequel l'histoire est offerte aux spectateurs ; ce dernier, à la différence du lecteur, n'a pas besoin de trop utiliser son imaginaire pour se représenter ce qui se passe puisque toutes les scènes (actions, espaces, temps, personnages) lui sont déjà offerts n'ayant ainsi qu'une activité visuelle à mettre en action.

En effet, le septième art donne une image visuelle à ce que l'imaginaire du lecteur pourrait sculpter, une réception immédiate. Cela dit, « lire n'est pas un acte autonome qui aurait sa propre nature²⁹⁴ », mais il sert à « déchiffrer les signes [...] en fonction d'une convention préétablie.²⁹⁵ » En revanche, regarder un film est un « formidable sentiment de réalité émanant des images

²⁹⁴ HEBERT, Laurent, *Écrire une fiction : littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Eyrolles ; Édition : 1, 2015. p. 10.

²⁹⁵ Ibid.

*artificiellement reproduites et produites sur écran*²⁹⁶. » Logiquement, si nous abordons le sujet de l'adaptation cinématographique, nous ne pouvons le faire sans s'attarder sur le traitement que subissent l'espace et le temps lors du passage de l'écrit à l'image. L'équipe technique de chaque adaptation conçoit le temps selon des critères pré-étudiés. Dans le même sens, l'espace géographique diffère d'une adaptation à une autre. Les différentes adaptations reflètent l'imaginaire des scénaristes, qui sont d'abord des lecteurs.

Or, Le point central de cette section porte sur l'adaptation spatiale de *L'Attentat* par Ziad DOUEIRI. Au cours de cette analyse, nous allons essayer de montrer comment le cinéaste adapte la géographie du roman tout en examinant son degré de fidélité quant à la récupération des données géographiques citées dans le roman.

En nous référant à la représentation spatiale dans le roman et en la comparant avec celle du film, nous essayerons de porter réponse aux interrogations suivantes : Comment le réalisateur adapte l'espace romanesque de *L'Attentat* ? DOUEIRI a-t-il respecté toute la construction spatiotemporelle romanesque ? A-t-il pris en considération la typographie déformée par l'auteur et la mise en abyme temporelle ? Y-a-t-il d'autres lieux supprimés ou ajoutés à cette adaptation cinématographique ? Dans quelle mesure pourrions-nous nous fier à l'adaptation de l'espace et du temps romanesque ? Comment pourrions-nous expliquer le choix du cadre spatial de *L'Attentat* film et roman ? La fidélité à l'espace est-elle synonyme de fidélité à l'esprit du roman ? A-t-il adapté tous les lieux ou se confine-t-il uniquement en le choix des espaces pouvant servir son film, sa lecture personnelle et son message qui émanent, comme le réalisateur le confirme, de sa « *voix inconsciente*²⁹⁷ » ?

En dépit de la complexité de l'adaptation, en dépit des susceptibilités identitaires, idéologiques et culturelles caractérisant la zone géographique mise en exergue dans le texte de KHADRA et sans tenir compte des maintes contraintes, temporelles, techniques, ...) auxquelles DOUEIRI fait face, nous pourrions avancer que, malgré la quasi-impossibilité d'adapter l'intégralité du roman, l'adaptation de l'espace romanesques dans le long métrage de DOUEIRI est plus ou moins fidèle.

Cela dit, afin de bien mener notre analyse, il nous semble intéressant de soumettre notre corpus à l'approche sémiologique dans la mesure où nous considérons que l'espace est un signe où se concentrent plusieurs sèmes que nous tenterons de dégager.

²⁹⁶ MORIN, Edgar, *Le Cinéma : Ou l'Homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, 1962. p. 09.

²⁹⁷ France 24, *A l'affiche*, 31 janvier 2018 [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=JPKZYpEmyv0> [consulté le 10 avril 2019 à 00:05] consulté le 21/01/2019.

La sémiologie de l'espace, découlant de la sémiologie, pourrait être adaptée à la fois à la littérature et au cinéma. Cette approche serait notre appui théorique dans ce chapitre sans pour autant exclure d'autres théories interdisciplinaires qui assurent le cheminement de notre analyse.

La propriété essentielle du langage visuel qui est d'être spatialisé le rend apte à modéliser une très grande variété d'espaces concrets qui ne relèvent pas uniquement de cet espace visuel construit par l'œil, mais aussi des divers espaces perceptuels (tactiles, kinesthésiques, thermiques, auditifs, etc.) par lesquels l'être humain construit ses relations avec le réel. Ces espaces ne sont pas dénotés ou connotés par des signes qui ressembleraient, sur un mode mimétique, à des objets isolables dans le monde naturel.²⁹⁸

Et justement, ce qui confère toute sa signification à l'espace-signes dans le roman et dans le film c'est le fait qu'il ne peut être ni mimétique ni être appréhendé en dehors des autres signes auxquels il se frotte.

L'approche sémiologique, prenant son essor au début des années 1970, est une discipline commune au cinéma et à la littérature et de ce fait, nous jugeons important de suivre ses propositions qui nous semblent pertinentes dans notre recherche. Cette approche incite à décoder les signes qui sont purement linguistiques dans la littérature et qui prennent diverses formes dans le cinéma, tel que cela a été mentionné dans les propos ci-dessous de Fernande Saint-Martin. Elle consiste à analyser « *un espace qui serait en face de l'homme et cet autre espace qui entoure l'homme.*²⁹⁹ » La théoricienne de l'art Fernande Saint-Martin nous explique que :

Les règles syntaxiques qui permettent la constitution d'un champ visuel particulier, c'est-à-dire d'un espace offrant la coexistence simultanée d'une multiplicité de stimuli dans les trois dimensions, se présenteront nécessairement comme le fondement de toute interprétation sémantique ultérieure de ce langage, puisqu'elles permettent de déterminer les fonctions linguistiques et les interrelations des éléments dans le texte global. Mais à son niveau propre, la grammaire visuelle n'a pour tâche que de décrire les opérations par lesquelles ces éléments de base sont constitués et inter-reliés pour former des ensembles plus complexes.³⁰⁰

Les principes de cette approche nous offrent la possibilité d'extraire les plans de chaque séquence afin d'analyser profondément les éléments filmiques renvoyant à l'adaptation du cadre spatial du roman.

²⁹⁸ SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 15.

²⁹⁹ Ibid. p. 108.

³⁰⁰ Ibid. p. 91.

Pour toutes ces raisons, il nous semble propice d'entamer d'emblée ce chapitre en mettant le point sur la dimension spatiale résultant de l'imaginaire de l'écrivain et la manière dont cette même dimension est interprétée par les lecteurs, c'est-à-dire la forme que cette dimension spatiale prend dans l'imaginaire du lectorat. Dans la première partie de ce chapitre, nous allons définir l'espace littéraire et l'espace filmique tout en donnant des exemples concrets à travers les autres adaptations et à travers l'analyse du corpus. Ensuite nous allons analyser l'espace romanesque et examiner, par la suite, la manière et les procédés qui ont concouru à son adaptation. Donc, nous allons mettre l'accent sur l'adaptation de ces espaces et sur les réalités qui ont influencé l'auteur et le réalisateur quant à la représentation spatiale. Et dans la deuxième section, l'accent sera mis sur l'analyse du cadre temporel romanesque et filmique. Cette étape de notre démonstration pourrait être considérée comme la clé de voute de notre travail de recherche dans la mesure où le réalisateur a porté des modifications insignes à ce niveau, modifications pouvant même altérer le sens premier véhiculé par le roman.

1- Du romanesque au cinématographique : une géographie en quête de représentation

1-1- Littérature : une géographie mimétique ?

Si « *l'espace et le temps constituent le cadre commun à toute démarche physique*³⁰¹ », ils sont considérés comme des notions complexes dans l'univers romanesque. La recherche littéraire leur accorde une très grande importance dans l'analyse des corpus. En ce qui concerne l'espace, il est défini comme une « *surface, volume, place déterminée*³⁰² ». Dans une œuvre romanesque, il peut transcender cette définition pour épouser des notions plus abstraites telles que les rêves, qui deviennent eux-mêmes des espaces, ou évoquer la dimension mythique d'un récit.

L'espace, dans un roman, est, de prime abord, envisagé, par l'écrivain à travers le filtre de son imaginaire. Dès que le roman est lu, la dimension spatiale prend diverses formes dans l'imaginaire des lecteurs. Chaque lecteur conçoit les lieux décrits et les espaces représentés selon les données de son imagination. Et prenant conscience du fait que « *l'espace*³⁰³ *géographique n'est pas le seul à pouvoir être cartographié*³⁰⁴ », il n'est pas permis à tout le monde de comprendre et

³⁰¹ PENROSE ? Roger et HAWKING, Stephen, *La nature de l'espace et du temps*, Folio, 2003. p. 06.

³⁰² *Dictionnaire Hachette*, Hachette. p. 560.

³⁰³ Il existe, en effet, dans un roman, d'autres espaces tels que les rêves et le silence.

³⁰⁴ BOUVET, Rachel, FOLEY, François *Pratiques de l'espace en littérature*, Cahier Figura, issue 7, 2002. p. 04.

d'appréhender la trame spatiale d'un roman pour la simple raison que certains lieux peuvent être chargés de multiples valeurs symboliques rendant toutes tentatives de leurs appréhensions vaines ou insuffisantes. Dès lors, la notion de l'espace romanesque devient extrêmement complexe dans la mesure où elle ne renvoie pas uniquement à une entité géographique. Aussi, le roman devient-il lui-même un espace de liberté infinie dans la mesure où « *il se construit dans un rapport tellement intime entre le narrateur et le lecteur.*³⁰⁵ »

Le cadre spatial sert, en général, à inscrire le roman dans une époque, mais pas toujours. Il sert, parfois, à jouer le rôle d'un actant : d'un adjuvant ou d'un opposant, d'une destination finale à atteindre, voire même d'un indicateur temporel. Il peut contribuer à la construction d'une identité culturelle. L'espace romanesque sert également à fournir des orientations géographiques au lecteur à travers les espaces réels et imaginaires qui sont mentionnés.

Dès lors, la construction d'un espace romanesque ne peut se faire sans la participation active du lecteur qui participe à ce processus de création. Par conséquent, l'analyse du cadre spatial nous permettrait de déchiffrer une partie du processus d'une adaptation romanesque, et à juste raison parce que « *les rapports sociaux, les pratiques de l'espace, les valeurs et les représentations, les aspects politiques, etc. sont des éléments dont la géographie ne peut se passer dans son analyse des faits spatiaux.*³⁰⁶ » S'inscrivant dans cette perspective, l'espace géographique de *L'Attentat* pourrait nous ouvrir de nouvelles pistes dans notre recherche portant sur l'adaptation vu l'intime relation unissant l'identité et l'espace. Grandjean nous confirme que « *L'identité ne peut se construire que sur et dans l'espace, et la relation identité/espace est particulièrement riche à explorer.*³⁰⁷ » Et c'est cette interdépendance entre espace et identité qui semble être responsable des modifications apportées à l'adaptation réalisée par Ziad DOUEIRI et c'est ce que nous allons essayer de démontrer à travers notre analyse.

1-2- Le cinéma : quelles techniques pour quels espaces ?

Contrairement à la littérature, où le romancier peut avoir recours à la description minutieuse pour représenter les espaces et les lieux évoqués et les rapprocher ainsi du lecteur, le film fait

³⁰⁵ HEBERT, Laurent, *Ecrire une fiction : Littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Eyrolles, 2015. p. 11.

³⁰⁶ GRANDJEAN, Pernelle, *Construction identitaire et espace*, L'Harmattan, 2009. p. 12.

³⁰⁷ Ibid. p. 12.

toujours appel à différentes techniques dont : La dépicition³⁰⁸, le son et le travelling, techniques présentant à la fois un avantage et un inconvénient. D'un côté, le spectateur a la chance de voir les espaces jusqu'aux moindres détails et d'entendre les sons qui les accompagnent s'il y en a. D'un autre, l'imaginaire du spectateur serait réduit car tout le monde est devant la même scène et le même décor et donc tout le monde partage la même donnée spatiale. La liberté d'imaginer, dans ce cas, est très limitée. Qui plus est, l'espace filmique est au service des personnages et de la trame narrative filmique dans la mesure où « *Films now had the space to flesh out their characters, endowing them with traits that would drive the narrative action.*³⁰⁹ »

Donc, l'espace filmique, « *l'espace du phénomène physique*³¹⁰ » celui rendu par le mouvement de la caméra et sa représentation est élaborée par les différentes techniques cinématographiques : « *En même temps que la métamorphose du temps, le cinéma opéra la métamorphose de l'espace en mettant la caméra en mouvement et la dotant d'ubiquité. L'appareil de prise de vues sort de son immobilité avec le panoramique et le travelling.*³¹¹ » Ainsi, les différents angles de prises de vue et les différents mouvements optiques varient le point de vue sur les différents espaces rendant l'étude de celui-ci épineuse dans la mesure où l'espace générale, réel soit-il ou fictionnel, se fractionne en d'autres sous-espaces tel que le signale Emmanuelle Glon dans son ouvrage : *Cinéma Dans la Tête: L'esthétique du Film À la Lumière des Neurosciences*.

Les romanciers ont souvent recours à la description pour représenter linguistiquement les espaces et les lieux. Cela se fait, dans le cinéma, par la dépicition qui « *désigne une représentation visuelle rendue sur une surface, qu'elle soit picturale, photographique ou numérique (image de synthèse), par opposition à la description qui est une représentation langagière.*³¹² »

Les espaces filmiques sont rendus par le mouvement de la caméra et leur représentation est élaborée par les différentes techniques cinématographiques : « *En même temps que la métamorphose du temps, le cinéma opéra la métamorphose de l'espace en mettant la caméra en mouvement et la dotant d'ubiquité. L'appareil de prise de vues sort de son immobilité avec le*

³⁰⁸ « Une représentation visuelle rendue sur une surface, qu'elle soit picturale, photographique ou numérique (image de synthèse), par opposition à la description qui est une représentation langagière. » Emmanuelle GLON, *Cinéma Dans la Tête : L'esthétique du Film À la Lumière des Neurosciences*, Peter Lang AG, 2011. p. 186.

³⁰⁹ NOWELL-SMITH, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, OUP Oxford, 1997. p. 67. Traduction : « Les films, de nos jours, se servent de l'espace pour construire des personnages en leur donnant des traits qui pourraient orienter l'action narrative. »

³¹⁰ GLON, Emmanuelle, *Cinéma Dans la Tête : L'esthétique du Film À la Lumière des Neurosciences*, Peter Lang AG, 2011. p. 68.

³¹¹ Edgar MORIN, *Le Cinéma : Ou l'Homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, 1962. p. 69.

³¹² GLON, Emmanuelle, *Cinéma Dans la Tête : L'esthétique du Film À la Lumière des Neurosciences*, Peter Lang AG, 2011. p. 186.

panoramique et le travelling.³¹³ » Ainsi, les différents angles de prises de vue et les différents mouvements optiques varient le point de vue sur les différents espaces. Dans le même ordre d'idées, il existe, dans le cinéma, « l'espace du phénomène physique et celui du phénomène psychique³¹⁴ » tel que le passage dans lequel Amine s'imagine dans un autre monde, enfantin. Cela dit, l'espace filmique ne respecte toujours pas les règles physiques de la dimension spatiale scientifiquement reconnue. Il nous reste quand même un seul dilemme pour l'espace filmique : les espaces sont réels, mais ils sont inscrits dans la fiction car le film est une représentation fictionnelle. Donc, nous parlons, dans l'univers filmique, des espaces environnementaux³¹⁵, des espaces psychologiques ou psychiques³¹⁶, des espaces récurrents³¹⁷ et des espaces fictionnels³¹⁸.

Par ailleurs, l'histoire du cinéma témoigne des motifs récurrents et des endroits emblématiques dans les films. Cette récurrence n'est pas sans influencer certains réalisateurs, et ce de manière consciente ou inconsciente. Parmi ces lieux récurrents, citons par exemple le fameux bâtiment de Los Angeles *Bradbury Building*³¹⁹. Il faisait et fait encore le lieux de tournage de plusieurs films: *The Artist*, *Les Blanches Falaises de Douvres*, *Wolf*, *Blade Runner*, *M*, *J'aurai ta peau*, *(500) jours ensemble*, ...Toujours à Los Angeles, un autre endroit recyclé dans les films, *Le Greystone Mansion*³²⁰ qui faisait la scénographie de plusieurs mises en scènes: *Batman et Robin*, *The Muppets*, *Rush Hour*, *Spider-Man*, *X-Men*, ...Pour autant, *Le Quality Cafe*³²¹ mérite l'honneur d'être le lieu le plus exploité au cinéma, notamment hollywoodien. Il a servi de lieu de rencontre pour plusieurs films et blockbusters bien qu'il soit un simple restaurant méconnu : *Catch Me If You Can*, *Training Day*, *Mr. et Mrs. Smith*, *60 secondes chrono*, ...

Au Canada, la *Casa Loma*³²² a été la destination préférée pour le tournage de: *Chicago*, *Le Smoking*, *Baby-Sittor*, *Love Gourou*, *Scott Pilgrim*, ... la liste des endroits très récurrents est longue. Nous pourrions citer *Le Park Plaza Hotel*, *Times Square*, *la Tour Eiffel*, *Wall Street*, *Le Pont du Golden Gate*, ou encore la fameuse *Maison Blanche*³²³ qui a marqué le monde cinématographique comme elle l'a fait dans le monde réel. Sans oublier de citer la dimension extraterrestre qui a été

³¹³ MORIN, Edgar, *Le Cinéma : Ou l'Homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, 1962. p. 69.

³¹⁴ GLON, Emmanuelle, *Cinéma Dans la Tête : L'esthétique du Film À la Lumière des Neurosciences*, Peter Lang AG, 2011. p. 68.

³¹⁵ Espace réel, quelque part sur la terre.

³¹⁶ Des espaces dans la pensée du personnage : un rêve, un souvenir, un déclic, ...

³¹⁷ Des espaces exploités et réexploités dans les films.

³¹⁸ Des espaces imaginaires tel que la présence d'un mort et l'existence d'un mode parallèle.

³¹⁹ L'image de l'édifice se trouve dans l'annexe.

³²⁰ L'image du manoir se trouve dans l'annexe.

³²¹ L'image du *Quality Cafe* se trouve dans l'annexe.

³²² L'image de la *Casa Loma* se trouve dans l'annexe.

³²³ L'image de la Maison BLANche se trouve dans l'annexe.

exploitée, en premier lieu, par l'Europe, notamment la France et qui a bouleversé la donne de l'exploitation de l'espace dans les films.³²⁴

2- De KHADRA à DOUEIRI : quelle conception de l'espace ?

2-1- KHADRA : Littérature-miroir / littérature-témoignage ou l'effort de la vraisemblance

Ce n'est probablement pas un hasard si l'auteur de *L'Attentat* sélectionne des lieux emblématiques pour construire son roman. Il y a chez Yasmina KHADRA un souci de réalisme insigne s'inscrivant dans sa volonté de rendre compte d'une réalité politique, culturelle, humaine, etc., problématique. D'ailleurs, dans sa trilogie traitant les conflits du Proche-Orient, il a visiblement bien étudié la dimension spatiale de ses romans pour offrir aux lecteurs une base de données géographique importante comportant ses réflexions et les messages qu'il tend à transmettre. Il est à signaler que « *le rôle de l'espace apparaît de façon implicite dans de nombreux écrits*³²⁵ » et que Yasmina KHADRA, en dépit de son écriture réaliste, oscille entre une représentation spatiale réaliste, une représentation mythique et un monde de rêves. L'auteur, par son style, reposant souvent sur des métaphores, évoque des mondes mythiques et des dimensions fabuleuses pour renforcer le symbolisme du cadre spatial référentiel et l'ampleur des conflits qui y existent. Car l'emplacement géographique du Proche-Orient en fait un aimant pour les conflits et une terre dans un état de guerre perpétuelle. Jean-Pierre Goldenstein, au sujet de la dimension référentielle d'un roman, avance que : « *Dans un cas, le roman tente d'englober le vaste monde et d'en fournir au lecteur une représentation fidèle.*³²⁶ »

Mais le texte maghrébin, dans l'ensemble, est caractérisé par *l'hétérolinguisme*. Autrement dit, « *la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale.*³²⁷ » Il est vrai que le roman de Yasmina KHADRA est hétérolingue, néanmoins, ce qui a attiré notre attention, c'est la déformation, par l'auteur lui-même, de la typographie des lieux israéliens dans son roman. Par

³²⁴ NOWELL-SMITH, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, OUP Oxford, 1997. p. 58.

³²⁵ GRANDJEAN, Pernelle, *Construction identitaire et espace*, L'Harmattan, 2009. p. 08.

³²⁶ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck, 2015. p. 28.

³²⁷ GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Nouvelles études québécoises, 1997. P. 37.

exemple : le quartier Shapira est remplacé par *Shipara*, Ashkelon par *Ashqelon*, HaKirya par *Haqiryra*, Petah Tikva par *Petah Tiqwa*, l'avenue Ibn Gabirol par *l'avenue Gevirol*, Hashmonaim par *Hasmonaïm*, Jaffa par *Yafu*, Sderot Yerushalayim par *Sederot Yerushalayim*, Kristallnacht par *Kristalnacht*. (p.p. 73-86). Le romancier a également attribué des appellations antiques à des villes palestiniennes : *Nabulus pour (Naplouse)*, *Janin pour (Jénine)* et *Nusseireth pour (Nuseirat)*. Toutes ces transformations morphosyntaxiques renvoient implicitement à des valeurs symboliques que nous allons essayer d'expliquer dans ce qui va suivre.

Il faut souligner que le seul endroit israélien respecté typographiquement est *Kafr Kanna*³²⁸ sans pour autant oublier la dimension historique et religieuse de cette ville qui parle du miracle de Jésus-Christ (la transformation de l'eau en vin).

2-2- DOUEIRI : entre fidélité aux espaces romanesques et tentations nostalgiques

L'espace dans le cinéma, « *le cinéma est l'art de l'image*.³²⁹ », est perceptible. Il est toujours au service de la structure narrative du film, et le choix des images que le réalisateur porte à l'écran n'est pas anodin ; ces images sont très significatives et symboliques. A titre illustratif, la scène d'ouverture du film de *La Momie* reprend les moments-clés de la construction des Pyramides de Gizeh, *9/11* met en scène les détails de la journée, pleine de rebondissements, dans laquelle les Tours Jumelles ont été effondrées par les attaques terroristes, *Da Vinci Code* exploite le musée du Louvre et met en scène presque tous ses coins et les détails de son architecture. En somme, le cinéma, comme le confirme Barbara Menzel, manipule le temps et l'espace³³⁰. Regardons de plus près le film *L'Attentat*.

Il semble que les espaces présentés dans les films de Ziad DOUEIRI sont très récurrents dans le cinéma. A titre d'exemple, *Le Tombeau*, *Paradise Now* et surtout *Ajami* mettent en scène le conflit-israélo-arabe et la géographie de ce territoire réexploitée par Ziad DOUEIRI dans son film *L'Attentat*.

³²⁸ Ibid. p. 27.

³²⁹ PARIS Hugues, et DUPONT, Sébastien, *Films cultes et culte du film chez les jeunes : penser l'adolescence avec le cinéma*, Presses Université Laval, 2010. p. 19.

³³⁰ MENNEL, Barbara, *Cities and Cinema*, Routledge, 2008. p. 08.

A première vue, *L'Attentat*, de Ziad DOUEIRI, nous dresse un portrait sur La Palestine et Israël. La dimension géographique de ces deux territoires, notamment la sphère géopolitique du Proche-Orient, en fait un âtre embrasé. Le réalisateur libanais prend en considération la situation problématique de ce territoire en mettant en scène la grande Histoire et la petite histoire tout en couvrant une grande surface des deux pays. Pourtant, leurs monuments iconiques sont absents alors que Yasmina KHADRA n'hésite pas à donner de la valeur aux édifices musulmans, juifs et chrétiens dans son roman, notamment dans un passage très touchant, raconté par Amine, dans lequel il évoque les trois symboles de chaque religion à Jérusalem :

« *J'ai beaucoup aimé Jérusalem, adolescent. J'éprouvais le même frisson aussi bien devant le Dôme du Rocher qu'au pied du mur des Lamentations et je ne pouvais demeurer insensible à la quiétude émanant de la basilique du Saint-Sépulcre.* » (p. 150.)

Mais Ziad DOUEIRI, dans son adaptation, semble également osciller entre une reconduction des espaces tels qu'ils ont été sélectionnés et représentés par Yasmina KHADRA afin de montrer les tensions qui les traversent et une représentation des espaces assez personnelle, assez intime qui passerait par le filtre d'une nostalgie que nous aurons l'occasion d'interroger ultérieurement.

3- Le territoire israélo-palestinien dans *L'Attentat* film et roman

La Palestine et Israël sont deux pays qui partagent un passé lointain et des repères culturels communs. De nos jours, la situation politique, dans ce territoire, est devenue inextricable à cause d'un conflit ethno-identitaire et des enjeux religieux et politiques entre les deux États-majors et entre les deux peuples. La coexistence, dans ce territoire, semble énigmatique et très complexe car les deux peuples sont divisés entre plusieurs collectivités humaines. Certaines suscitent la paix et acceptent de vivre en harmonie avec l'Autre. D'autres rejettent toute négociation de réconciliation et tout accord avec ce qu'ils appellent l'*Ennemi*. Une autre partie vise un *plan de partage*³³¹ assurant la séparation définitive des deux populations. Cette terre de diversité est toujours en état d'urgence, menacée par la guerre, notamment les attentats-suicide, répression et représailles, et la population a en partie dû fuir dans les pays voisins ou dans les autres continents.

³³¹ En 1947, l'UNSCOP a mis en vigueur un plan de partage consistant à diviser le territoire de la Palestine en deux communautés respectivement : juive et arabe.

3-1- Le territoire israélo-palestinien : un espace vécu

A partir de ces données référentielles, il est très possible et presque nécessaire de prendre l'espace de *L'Attentat* comme un espace-vécu :

*L'espace n'est pas l'entité abstraite du savoir mathématique où prendraient place les opérations concrètes de l'existence comme des meubles dans une chambre. Il est bien plutôt engendré par la spatialité de l'existence en ses actes quotidiens. Car l'espace et le monde, antérieurement à leur sens objectif indéniable de cadre de la vie humaine, sont d'abord ce à quoi l'existence se rapporte et se voue, ce vers quoi elle projette la flèche du possible, ce dans quoi elle s'oriente et s'implique, ou ce dont elle est en déréliction.*³³²

Parallèlement, le monde des rêves et l'univers mythique nourrissent le roman et coexistent à côté de la dimension géographique réelle. L'imaginaire infini de Yasmina KHADRA s'en échappe pour créer de nouvelles règles spatiales, propres à son roman. Étrangement, le territoire israélo-palestinien est une terre millénaire constituant l'épicentre des trois grandes religions : judaïsme, christianisme et islam ce qui lui attribue le statut de berceau de la terre

L'espace romanesque est à la fois, selon le schéma actanciel, un adjuvant et un opposant³³³. Le territoire israélo-palestinien semble jouer un rôle primordial car il constitue un espace social chargé culturellement et un espace psychique. De façon corrélative, le réalisateur et l'auteur revendiquent La Cause Arabe dans ce territoire à travers leurs œuvres d'art :

Yasmina KHADRA, qui considère que *le rêve est possible*³³⁴, avoue :

*La Palestine est une plaie ouverte. Les atrocités commises dans cette région me poussaient à réagir, mais je ne savais comment m'y prendre en tant que romancier. Je voulais contribuer à apaiser la haine entre les deux peuples d'une manière courageuse, lucide et sincère. Un vrai écrivain ne peut se complaire dans la provocation : elle est le fait de scribouillards ou d'auteurs sans talent. Cela étant, il n'y a aucune similitude entre ce qui se passe aujourd'hui en Palestine et le drame vécu par les Algériens ces dix dernières années.*³³⁵

Ziad DOUEIRI, dont la mère est membre de L'OLP³³⁶, avance, quant à lui, que :

³³² CHAMOND, Jeanine, *Les directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Le Cercle Herméneutique, 2005. p. 29.

³³³ Nous allons détailler ce point dans le troisième chapitre.

³³⁴ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=2QdxCupMsMk>] le 04/04/2019.

³³⁵ Farid Ali, Jeune Afrique, 12 septembre 2005 [en ligne]. Disponible sur:

<https://www.jeuneafrique.com/112003/archives-thematique/j-ai-voulu-crire-le-livre-du-conflit-isra-lo-palestinien/> [consulté le 04 avril 2019 à 22:31].

³³⁶ Organisation de libération de la Palestine.

« *La résistance prend de diverses formes. Il y a une résistance avec les armes (militaire), une résistance politique et une résistance artistique. Ma résistance est artistique.*³³⁷ »

Il ajoute ultérieurement un point de vue explicitement révélateur : " *J'ai totalement détesté le juifs.*³³⁸" Le cinéaste avoue qu'après des années de réflexions, vivant parmi des juifs aux États-Unis, il commence à reconsidérer sa position envers les juifs et à porter un nouveau regard sur le conflit israélo-palestinien, car selon lui, " *peut-être, ils (les juifs) ont un point de vue, une perspective, une histoire à raconter.*" Le peuple juif, qui ne se sent pas en sécurité aussi, selon Ziad DOUEIRI, est si fragile, si incertain que le reste des peuples³³⁹. En effet, ce changement de position commence lorsque le réalisateur regarde, pendant un cours de documentation, le film *Nuit et Brouillard* traitant la déportation et l'extermination des juifs par les Nazis.

Mais ce n'est pas tout. Les deux artistes rejettent la violence et invitent les deux peuples à une réconciliation pacifique mettant terme aux actes abominables pratiqués. C'est ce que nous allons essayer de voir dans les passages qui suivent et à travers la signification des valeurs symboliques illustrées par le romanesque et le cinématographique.

3-2- Du roman au film : visions convergentes ou divergentes des espaces diégétiques ?

Y. KHADRA nous offre un panorama sur les villes palestiniennes et israéliennes. Il décrit également le territoire occupé et surtout « *la ligne de démarcation*³⁴⁰ » qui sépare le pays natal d'Amine de son pays d'accueil Israël. Ce personnage, à travers la nostalgie et à travers sa quête de vérité, cite géographiquement et émotionnellement les deux pays. Il se sent déchiré, dans un espace d'entre-deux. En effet, la spatialité, dans le roman semble beaucoup plus complexe que celle du film. Pourquoi ? Le roman de Yasmina KHADRA n'est pas un roman linéaire. Le lecteur a d'ailleurs besoin de plusieurs lectures pour pouvoir en saisir le sens.

L'incipit s'ouvre sur un espace chaotique, traumatisant et non connu. L'espace n'est pas identifié et le lecteur se trouve contraint de lire le roman jusqu'à l'excipit pour pouvoir se situer pendant sa lecture. L'adaptation cinématographique du réalisateur libanais ne semble pas fidèle à ce

³³⁷ Passage traduit : OTV Libanon [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=4B0-SIhopI4> [consulté le 15 janvier 2019 à 03:42].

³³⁸ Consulté sur: [<https://charlierose.com/videos/17209>] le 04/04/2019.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .211.

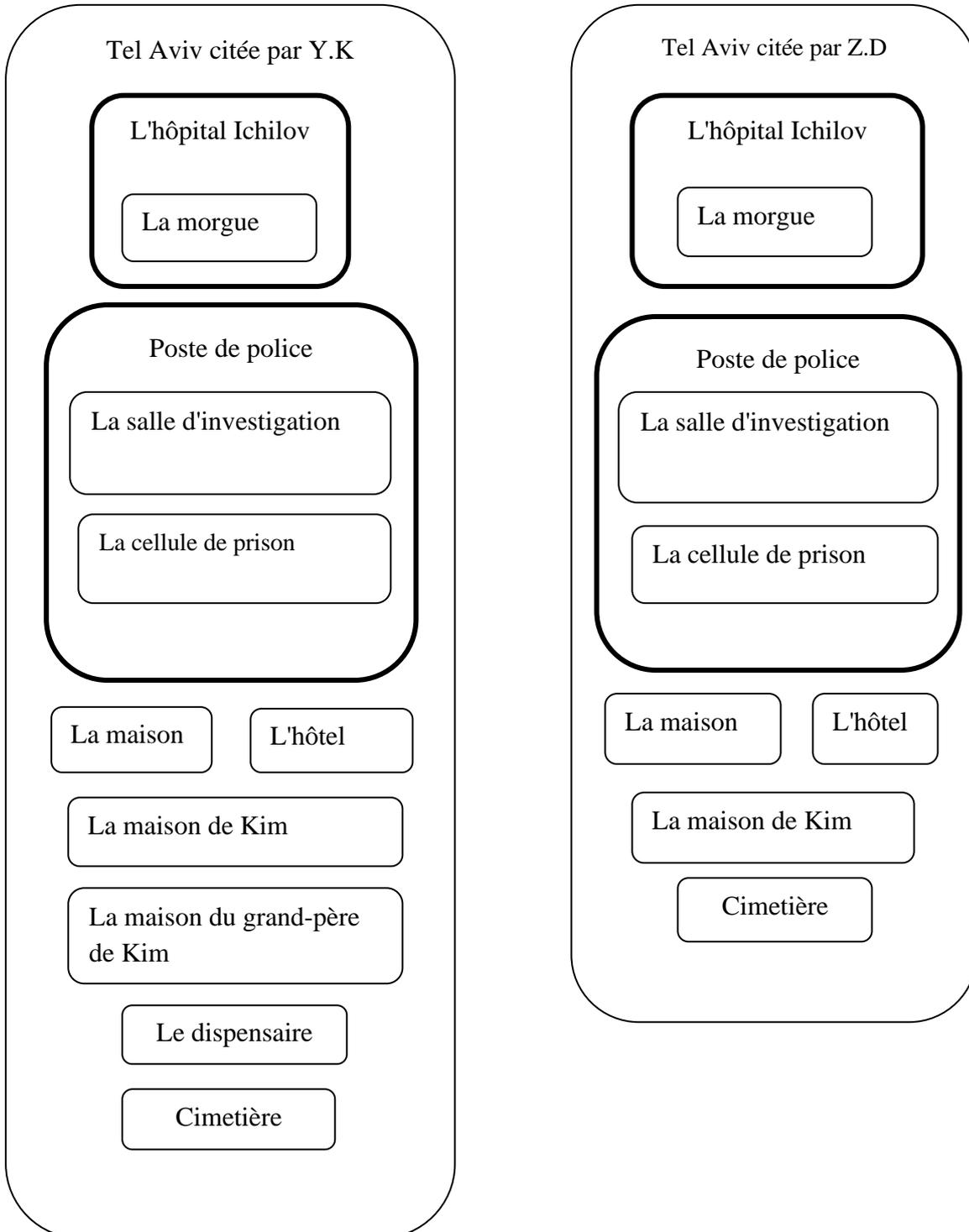
niveau, car ces deux composantes du roman sont supprimées. Mais cela n'est pas un critère décisif pour déterminer la fidélité du cinéaste.

Les évènements de l'incipit et de l'excipit du roman se déroulent en Palestine. Ils racontent les derniers moments de la vie d'Amine faisant tout ce qu'il peut pour sauver la vie de sa cousine Faten. Qu'en est -t-il pour la scène d'ouverture et de fermeture de l'adaptation ?

Le générique d'ouverture du film s'ouvre sur la ville de Tel Aviv, plus particulièrement dans la gare routière. Le générique de fermeture s'achève dans le même endroit, mais par la présence du chirurgien uniquement, qui a presque tout perdu. Mais ce qui a retenu d'emblée notre attention, c'est que le réalisateur ait suivi le cheminement de l'auteur : il commence et termine son film dans le même espace et avec les mêmes propos, mais inversés (Amine répète les propos de Sihem et vice versa). Plus largement, la narration du roman est cyclique. Nous sommes, dans l'incipit et dans l'excipit, en Palestine devant la Mosquée où prêche le Cheik Marwan. De la sorte, la narration du film est aussi cyclique. Nous sommes, dans la scène d'ouverture et dans la scène de fermeture, à Tel Aviv dans la gare routière. Cela pourrait expliquer à la fois la complexité d'une adaptation cinématographique et le raisonnement du cinéaste libanais influencé par le cinéma hollywoodien. Il nous reste à interroger les autres épisodes romanesques à travers les autres espaces romanesques et à travers les séquences filmiques.

a- Le schéma des espaces israéliens romanesques et filmiques

Le schéma du territoire israélien



Ce schéma récapitule les espaces cités par Yasmina KHADRA et les espaces mis en scènes par Ziad DOUEIRI. Nous pourrions constater la suppression par DOUEIRI de quelques espaces du roman à l'exemple de la maison du grand-père et le dispensaire. Il sied de préciser que nous allons sélectionner les espaces qui ont une portée symbolique pouvant servir notre recherche qui a comme objectif la fidélité ou l'altération de l'adaptation du film de Y. KHADRA. Ce schéma n'est qu'une simple démonstration de l'espace représenté dans *L'Attentat* film et roman et qui vise la compréhension de la réflexion qui suit.

3-3- Tel Aviv, un rêve inachevé

A travers le personnage principal de *L'Attentat*, l'auteur nous mène au cœur d'Israël. Le chirurgien profite d'une vie luxueuse à Tel Aviv jusqu'à la mort de sa femme. Durant cette période, il découvre géographiquement Israël et rencontre des amis israéliens ce qui lui permet d'acquérir un statut socio-professionnel brillant. En effet, Tel Aviv pour Amine représente une naissance et une mort symbolique dans la mesure où c'est l'endroit à la fois où il a rencontré et a enterré sa bien-aimée : « *J'ai tenu à enterrer Sihem dans la stricte intimité, à Tel- Aviv, la ville où nous nous étions rencontrés pour la première fois et où nous avons décidé de vivre jusqu'à ce que la mort nous sépare.*³⁴¹ » Toutes ces données romanesques ont été respectées dans le film excepté les funérailles de Sihem, musulmane dans le récit et chrétienne dans le film. Au cours du troisième chapitre et dans l'analyse des séquences, nous allons revenir sur ce détail qui nous semble pertinent par rapport à l'adaptation cinématographique.

Mis à part le générique qui s'ouvre sur une scène romantique dans la gare routière, la séquence inaugurale du film, s'ouvre sur la ville de Tel Aviv, plus précisément la route qui mène à la cérémonie pour l'obtention du prix *Bar Eliezer*³⁴². Le réalisateur choisit de mettre en scène un lieu symbolique : deux édifices semblables aux tours jumelles, *World Trade Center*, de New York. Ce dernier est évoqué comme étant un lieu symbolique mettant un parallèle entre les attentats de 2001 et l'attentat qui aurait lieu durant le film. Le réalisateur condamne, semble-t-il, le terrorisme, mais en même temps il nous explique que ces actes ont, peut-être, des dimensions politiques car les attentats de 2001 sont encore un sujet suscitant la polémique et le gouvernement des U.S.A est soupçonné d'avoir aidé matériellement les terroristes de par le monde. Un peu plus tard, le capitaine Moshé évoque ce lieu pour vexer et provoquer Amine et le pousser à parler, car Amine était soupçonné de complicité avec sa femme : « *Vous savez ce qu'ils ont fait ces salopards avant de faire*

³⁴¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005, p. 70.

³⁴² Un prix de la compétence médicale.

*exploser les tours jumelles? ils ont baisé comme des malades.*³⁴³ » En réalité, ce que disait Moshé entre dans la petite histoire³⁴⁴. Le deuxième sens évoque la grande Histoire : les événements sont réels.

Pour filmer les différentes scènes et attirer l'attention du spectateur, le réalisateur a recours à différentes projections ou ce que l'on appelle « plan » et ce pour mettre en évidence les différences entre les personnages. Ces différents plans ne sont pas anodins, mais ils jouent un rôle très important dans l'appréhension de la scène filmée et le décèlement du message.

Dans l'image ci-dessous, on fait face à un plan rapproché poitrine*. Amine demande la main de sa bien-aimée au cœur de Tel Aviv : "*Je veux t'épouser.*"³⁴⁵



4. Photogramme de
L'Attentat film.

C'est un plan significatif résumant l'histoire d'amour de ce couple ainsi que celle de la Palestine et d'Israël. Le plan est également pris durant la journée où le soleil annonce une nouvelle vie pour eux (le couple Jaafari). Mais le soleil est éphémère, il disparaît à la fin de la journée comme la mort qui fait disparaître la vie d'un être humain. Le soleil « *reflète les angoisses des humains* »³⁴⁶, notamment celle de la mort. D'ailleurs, le mot soleil est très récurrent dans le roman de Yasmina KHADRA, ce qui renforce le symbolisme de ce plan. Sans oublier que Sihem adore la dernière phase du parcours quotidien de cet astre lumineux comme le confirme Amine à la page 17 : « *Le coucher de soleil a toujours exercé sur Sihem une fascination que je n'ai jamais réussi à cerner.* » Cette fascination par le soleil et son coucher, est peut-être une manière pour l'auteur et le réalisateur de communiquer l'idée selon laquelle la vie de Sihem est courte comme la durée d'une journée.

Dans la photogramme ci-dessus et derrière ce couple, nous pourrions constater deux édifices modernes, mais symboliques. Le couple au début de ce plan est venu de gauche, là où se trouve

³⁴³ *L'Attentat*, film.

³⁴⁴ Cette notion sera définie dans la section consacrée aux personnages.

³⁴⁵ *L'Attentat* film.

³⁴⁶ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 2001. p. 393.

Sihem. Elle s'arrête au milieu avant d'atteindre le second édifice du côté d'Amine. Une coupole semblable à celle du Dôme du Rocher, qui « *fait partie intégrante de la géographie sacrée de l'Islam*³⁴⁷ », est plantée au centre de cet édifice. Rappelons que le couple vient de Palestine, mais Sihem s'arrête et ne suit pas le parcours de son mari qui adore vivre à Tel Aviv et ferme l'œil sur ce qui se passe dans son pays natal.

Dans le même plan, nous pourrions constater un feu de circulation routier (communément appelé feu tricolore). Nous allons tenter d'interroger ces « feu tricolore » et d'autres tels que « les gyrophares de la police », afin d'en dégager les différents sèmes que Courtès définit ainsi :

« élément de signification minimal, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui : il n'a de fonction que différentielle et, de ce fait ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure »³⁴⁸

Les sèmes que nous entrevoyons à travers les feux précédemment cités formeraient probablement les deux isotopies de la transgression et du malheur. Et Courtès d'ajouter, concernant l'isotopie :

« dans son sens le plus extensif la répétition de n'importe quel élément linguistique (phonème, sème, lexie, structure phrastique, etc.). Dans une acception plus restreinte et plus communément admise, l'isotopie sémantique désigne la répétition de sèmes qui assure l'homogénéité sémantique de la séquence textuelle envisagée. Ces sèmes peuvent être dénотatifs ou connotatifs, génériques ou spécifiques. »³⁴⁹

Le feu de signalisation rouge derrière Sihem est un signal renvoyant à l'interdiction d'accès au passage piéton. Le couple transgresse cette règle en restant au milieu de la route, au centre de Tel Aviv. Voici les sèmes que l'on peut dégager de cette séquence : D'un côté, le réalisateur piétine la loi de son pays qui lui interdit l'accès au territoire israélien, de l'autre, il recrute des acteurs issus de ce pays et cela lui vaut une double condamnation : législative et artistique. Il a été arrêté et interrogé à Bierut et certains pays de la Ligue Arabe ont boycotté son film. Par ailleurs, ce signal rouge dure seulement l'espace de quelques secondes dans le plan. Le réalisateur tient à ancrer ce moment éternel dans les quelques secondes de suspension de marche.

Ce feu rouge apparaissant dans l'image ci-dessus est associé à un autre signal figurant dans l'image suivante montrant la direction du regard de Sihem fuyant le face à face avec Amine,

³⁴⁷ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 2001. p. 141.

³⁴⁸ J. COURTÈS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, 1976, p. 46.

³⁴⁹ FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A. : (1991), *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, p. 63.

demandant à Sihem si elle accepte de se marier avec lui. Sihem regarde dans une toute autre direction que celle d'Amine : c'est la double vie troublante de Sihem qui s'inscrit dans cette scène, mais c'est aussi le début d'une relation dont la fin est tragique. Notons que dans les deux scènes, Sihem ne regarde jamais Amine.



5. Photogramme de l'Attentat film.

Donc, Amine annonce à Sihem son souhait de se lier avec elle et lui fait une demande en mariage. Néanmoins, et en dépit de son regard, selon l'image prise du film, fuyant les yeux d'Amine, la mine de Sihem la trahit et les traits de son visage manifestent un semblant de joie. Sihem du récit romanesque exprime de l'hésitation avant d'accepter le mariage à cause des expériences imaginaires superstitieuses : « *elle a mis une éternité avant d'accepter de me prendre pour époux. Elle avait peur que le sort, qui s'était acharné sur elle, ne revienne la désarçonner encore une fois.*³⁵⁰ » A partir de ce constat, nous pourrions avancer que la proposition du mariage, dans le film, n'a pas été réécrite par le réalisateur qui a pratiquement la vision de ce moment exceptionnel n'ayant pas été suffisamment développé dans le roman. Un mariage consumé entre un Palestinien vivant parmi et comme les Juifs et une Palestinienne ayant des idées indépendantistes radicales, peut se lire comme le rapprochement impossible entre les deux peuples. Vision pessimiste corroborée d'ailleurs à la fois par le roman et par le film.

³⁵⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .28.

Dans cette première analyse, nous pouvons considérer que la rue, l'espace dans lequel se passe la scène, a un sens métaphorique dans la mesure où dans ce cadre cinématographique, nous nous trouvons devant un moment crucial : des personnages principaux interprétés par des acteurs issus des deux pays dont l'histoire est sous tension. La mise en perspective d'un motif architectural a renforcé la dimension symbolique de ce plan. Enfin, l'adaptation, d'un point de vue cinématographique, nous semble compatible aux données du roman malgré les modifications apportées à la séquence, et à juste raison parce qu'en un seul plan cinématographique, le cinéaste condense beaucoup d'informations romanesques concernant l'espace et les personnages ainsi que l'intrigue et propose une lecture très personnelle, voire même une recreation de l'instant décrit par KHADRA dans le roman.

Voici par ailleurs quelques espaces importants pouvant expliciter davantage les modifications apportées par le réalisateur lors de son adaptation du roman.

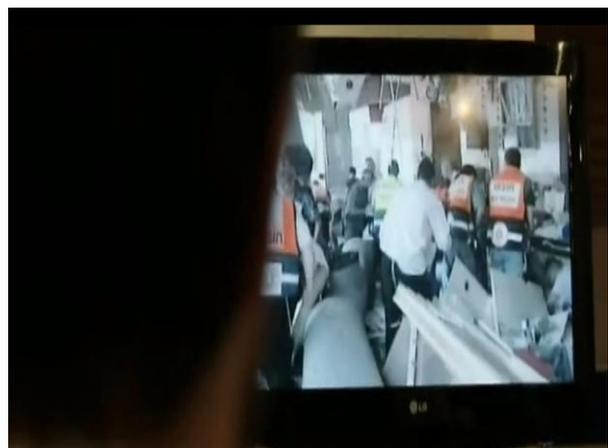
a- Le restaurant : un espace chaotique

Ce lieu, important qu'il soit, évoqué dans le roman est presque passé sous silence dans le film. Le cinéaste lui consacre seulement quelques images fugitives tantôt sur la télévision, tantôt dans les flash-back d'Amine essayant de réaliser l'ampleur du geste suicidaire que sa femme Sihem a commis. Yasmina KHADRA, quant à lui, parle de ce même lieu et varie ses dénominations. Tantôt, il l'appelle restaurant, tantôt fast-food et il l'anathématise complètement comme à la page 48 où il parle de « restaurant maudit. » Nous citons, en effet, chaque lieu accompagné par des images de l'adaptation pour démontrer également comment les espaces sont représentés dans le film.

6. Le restaurant bombardé avant l'attentat de Sihem



7. Le restaurant bombardé après l'attentat de Sihem.



b- L'hôpital : espace d'ascension et de décadence

Au centre de Tel Aviv, l'hôpital Ichilov (espace référentiel) est classé parmi les meilleurs centres médicaux israéliens. Cet endroit est pour Amine un espace socio-professionnel. La générosité du docteur déborde dans cet hôpital, notamment lorsqu'il fait tout ce qu'il peut pour sauver les victimes de l'attentat, nonobstant son origine palestinienne qui ne l'empêche pas d'être avant tout un être humain.

Amine mène une vie paisible dans cet hôpital jusqu'au jour de l'attentat où il abandonne complètement sa profession comme médecin chirurgien dans ce lieu. Amine, médecin chirurgien éminent, est devenu indésirable : « *je suis persona non grata là-bas.*³⁵¹ »

En ce qui concerne l'adaptation de ce lieu, Ziad DOUEIRI a respecté ce que l'auteur décrit dans son roman à propos de l'hôpital. Amine serait rejeté par la majorité des médecins ayant signé une pétition contre lui dans le but de lui retirer sa nationalité israélienne. Amine ne retournera à cet hôpital que pour la récupération du corps de sa femme.

La morgue où reposait Sihem constitue également un *espace vécu* qui a marqué la vie d'Amine, et l'adaptation de ce lieu semble fidèle, mais plus significative car le fond sonore et la scène où Amine embrasse sa femme pour la dernière fois, provoquent les émotions du spectateur. Le réalisateur fait recours à un couloir étroit et à travers les travellings, « Mouvements, selon Le Grand Robert, de la caméra placée sur un chariot qui glisse sur des rails disposés selon les besoins » ainsi que l'éclairage, il réussit à transmettre les émotions d'Amine et à interpréter son choc.

c- La maison : du Paradis à l'Enfer

La maison des Jaafari, à Tel Aviv, est un endroit symbolique représentant à la fois le paradis et l'enfer d'Amine. Dès le premier jour, cet endroit envahit l'âme du chirurgien et celui de sa femme d'un bonheur intense et profond : « *Je n'oublierai jamais la joie de Sihem lorsque je lui ai retiré le bandeau des yeux pour lui faire découvrir notre maison.* » Le couple a partagé, dans ce nid d'amour, des moments charnels et spirituels, des souvenirs éternels et des événements marquants. D'ailleurs, l'attachement d'Amine à cette maison se manifeste dans son attachement au salon qu'il considère à la fois comme un lieu sacré, mystique et divin constituant un refuge d'allégresse et de

³⁵¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p . 89.

bien-être : « *Cette pièce était notre tour d'ivoire, à Sihem et à moi. Personne d'autre n'y était convié...* » (p. p 74-184)

Après l'attentat, il commence à faire sombre dans cette maison qui semble évoquer « *une demeure hantée*³⁵² » pour Amine. Sihem est morte. La maison fut un espace idyllique, mais Amine commence à sentir le goût amer de la vie dans sa maison. Ce *lieu hanté* est devenu, pour Amine, un enfer où les cauchemars permanents envahissent son esprit lui évoquant le plus grand mensonge de sa vie : « *Il n'était pas question pour moi de rentrer à la maison retrouver les mensonges de toute une vie.* » Sans trouver des réponses à ses interrogations, Amine ne cesse de s'interroger sur l'ironie du sort : « *Par quel sortilège le mausolée que j'élevais autour d'elle s'est-il évanoui, pareil à un château de sable sous les vagues ?* » (p. p 133-185)

La nostalgie, après quelque temps, crée un nouvel espace cauchemardesque dans le roman. Ce sont les sentiments de colère d'Amine : « *Mes larmes ont peut-être noyé un peu de mon chagrin, mais la colère est toujours là, telle une tumeur enfouie au tréfonds de moi, ou un monstre abyssal tapi dans les ténèbres de son repaire, guettant le moment propice de remonter à la surface terrifier son monde.* » (p. 96.)

Sa solitude lui provoque des sensations funestes d'abandon et d'extrême solitude qu'il désigne par le biais de la figure de la comparaison dont le comparant véhicule la sensation de désespoir du protagoniste de *L'Attentat* : « *je me sens seul au monde, semblable à une épave abandonnée par les flots sur un rivage funeste.* » (p. p 96-199)

La maison d'Amine, dans le film, est très élégante et décorée dans un style moderne. Nous pourrions découvrir l'intégralité de la maison de manière progressive tout au long du film. Au seuil de la maison, le réalisateur met des lettres devant la porte comme étant un *fusil de Tchekhov* – « *principe narratif consistant à introduire un élément dont l'utilité ne sera dévoilée que tardivement au sein de l'intrigue.*³⁵³ » Parmi les lettres reçues, il y a la lettre envoyée par Sihem dont l'impact frappe très fort l'esprit d'Amine, et l'introduction de cette lettre dans cette séquence ne passe pas inaperçue mais elle nous réserve une surprise à dévoiler dans une séquence ultérieure.

Le réalisateur met l'accent sur les boissons alcoolisées qu'Amine consomme en montrant des verres d'alcool que le personnage prend à tout moment. Ziad DOUEIRI saisit l'occasion de la réalisation du film pour mettre en valeur le mode de vie occidental qu'il défend par le biais de ses films. D'ailleurs, il confirme à propos du christianisme, dans une interview sur la chaîne *France 24*

³⁵² Ibid. p. 75

³⁵³ [en ligne]. Disponible sur: https://fr.wiktionary.org/wiki/fusil_de_Tchekhov [consulté le 152 avril 2019 à 02:50].

qu'il privilégie les chrétiens (concernant son film *L'insulte*, mais le message englobe ses autres films aussi) : « *On a privilégié le chrétien [...] J'ai jamais fait un film neutre. Le film neutre n'est pas intéressant. Je prends un parti, et parti radical, mais ça bascule d'un point de vue à l'autre.*³⁵⁴ » Cela dit, Le réalisateur réécrit le passage en mettant en avant ses propres convictions.

Le tournage dans la maison a eu lieu durant la nuit. L'obscurité assombrit le lieu et c'était une occasion pour montrer la lumière du téléphone de Sihem lorsque son mari essaye de l'appeler. Nous voilà, encore une fois, avec la lumière qui représente Sihem, dans l'affiche du film, comme étant une personne morte appartenant à un autre monde.

Rappelons-nous qu'Amine explique à Kim, au début du roman, que sa femme a laissé son mobile à la maison et cet épisode introductif sert à présenter le personnage de Kim et de donner plus de renseignements sur le contexte du roman. Voilà donc à peu près comment un cinéaste résume les détails pouvant servir le cheminement narratif de son film sans pour autant prendre à la lettre ce qui est écrit dans le roman. Dans le même ordre d'idées, les visites d'Adel, neveu d'Amine, sont insérées dans cette même séquence. Le récit nous donne ce détail aux pages 135-136 : « *il m'arrive rarement de recevoir des proches, mais Adel me rendait souvent visite.* » La conversation, dans la maison entre Adel et Amine, à son tour, a été réécrite selon les informations disponibles dans le roman. Il s'agit d'une reformulation. Adel, personnage filmique, travaille déjà dans le domaine de la téléphonie et n'a pas l'air de solliciter le partenariat de son oncle comme il le fait dans le roman :

Jeune, dynamique, il voulait réussir coûte que coûte. Il n'avait pas dix-sept ans quand il m'avait proposé de m'associer avec lui pour monter une affaire dans la téléphonie. Devant ma réticence, il est revenu quelque temps plus tard me soumettre un second projet. Il voulait se lancer dans le recyclage des pièces de rechange automobiles. J'ai eu toutes les peines du monde à lui expliquer que j'étais chirurgien et que je n'avais pas d'autre vocation. (p. 136).

Une fois Amine informé que sa femme est la kamikaze de l'attentat, il est interrogé dans sa maison. C'est à partir de ce moment que sa maison est devenue un lieu fantomatique.

³⁵⁴ France 24, A l'affiche, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JPkZYpEymv0> [consulté le 10 avril à 00:11].



8. Moshé et Amine

Dans ce plan, le travelling optique* met en évidence deux personnages. D'un côté, il y a Amine, le personnage principal, qui apparaît bouleversé, profondément ému, voire même anéanti sous l'effet du drame dont sa femme est responsable. De l'autre, on voit un autre personnage dont le nom est Moshé. En effet, ce dernier est capitaine de police dont le rôle dans cette scène est d'interroger Amine, soupçonné de complicité, pour pouvoir défaire ce nœud gordien qui est l'attentat perpétré par Siham. Si le réalisateur accorde une importance particulière à Moshé dont le corps apparaît intégralement dans ce plan, contrairement à Amine dont on ne voit que le visage, c'est parce que le capitaine est dans un état de domination : c'est lui (Moshé) qui est dans une position de force et de manipulation, c'est lui qui tient les rênes de la situation, c'est lui qui interroge Amine et le domine.

Le jeu sur la représentation des deux personnages et leur manière d'investir et d'occuper l'espace ne s'arrête pas là. En effet, comme on vient de le signaler ci-dessus, le plan très rapproché³⁵⁵ dont bénéficie Amine alors que Moshé prend le dessus dans le cadre est assez intéressant. Moshé prend le commandement et la maison n'appartient plus à Amine car le capitaine Moshé s'y sent plus libre que son propriétaire. Le chirurgien, par contre, se sent perdu, ruiné et n'a pas pu résister physiquement ni moralement au choc. Bref ! Amine n'a plus aucune force pour faire face à la situation. Nous allons, au cours de l'analyse des personnages, essayer de détailler ce point qui nous semble crucial par rapport à l'adaptation des personnages. La caméra insiste, tout au long du plan sur la différence de taille des acteurs. A un moment donné, ils seront au même niveau dans le cadre car les deux ont les mêmes informations et chacun cherche à en savoir plus.

³⁵⁵ « Cadrage intime dont le but est de rapprocher les personnages du spectateur, permettant à ce dernier de détailler les visages des protagonistes de la scène. » <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/plan-rapproche/>

Les deux acteurs sont également pris dans une grande profondeur de champ*, autrement dit, la scène où Amine et Moshé apparaissent est nettement claire, car le mystère de l'attentat n'est pas encore démêlé et tous les deux, Amine et Moshé, cherchent à comprendre ce qui s'est passé. Donc, les deux personnages sont en quête de vérité. Moshé enquête pour retrouver tous les criminels qui sont impliqués dans la réalisation de l'attentat et Amine cherche à comprendre les motivations d'un geste fatal inintelligible de la part de celle qui fait pour longtemps battre son cœur. Il est encore sous le choc n'arrivant pas à croire que sa femme est morte.

Le choix de la profondeur du champ met en valeur l'espace plus que les acteurs. Cette technique laisse montrer un espace plein de confusion, un espace obscur, voire même un labyrinthe. En effet, un labyrinthe – « *Le labyrinthe a été utilisé comme système de défense aux ports des villes fortifiées [...] il s'agit de défense de la cité, ou la maison, comme située au centre du monde.*³⁵⁶ » – est installé au milieu de ce plan sur l'oreiller en noir et blanc. C'est un autre motif reflétant les espaces psychiques des deux acteurs. Amine a l'impression que son abri cosy est menacé par ce qu'il croit être des mensonges. Moshé, de son côté, a l'impression que son pays est menacé par le couple Jaafari dont la femme est déjà l'auteure d'un attentat suicide qui a coûté la vie à plusieurs personnes. En effet, portant plus d'attention à l'espace et à son décor, nous pouvons constater la présence répétitive de l'oreiller en noir et blanc qui a été mis en scène dans un autre plan.



9. Adel songe à tuer Sihem.

³⁵⁶ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997.p. 554.

Dans ce plan, Sihem découvre qu'Adel vient se servir de leur maison pour « *alimenter la cellule locale*.³⁵⁷ » Et c'est à partir de ce moment que Sihem décide de le rejoindre dans son combat. Il semble que le fond des deux oreillers soit inversé. En d'autres termes, le contraste du schéma de couleur est inversée, ce que nous appelons une *image négative*³⁵⁸.

10. Sihem à gauche.



11. Amine à droite.



Les deux plans sont pris dans deux chambres. Amine se trouve à droite face à l'oreiller et Sihem se trouve à gauche face à l'oreiller aussi. Chaque personnage est en face d'un nouveau destin brouillé et confus tel un labyrinthe et qui est complètement différent de l'autre. L'oreiller, dans ce cas, peut être considéré comme étant un indice signalant les ténèbres, l'abîme dans lequel ce couple serait jeté. Mais, qu'est-ce un indice ?

Du latin *indicium* signifiant indécision, manque de résolution, probabilité, l'indice –« signe apparent qui indique quelque chose avec probabilité³⁵⁹ » –est dans la théorie sémiotique de Peirce indissociable de l'objet auquel il renvoie. Cela dit, l'indice est défini comme étant un « signe qui est dans un rapport de contiguïté avec la réalité extérieure.³⁶⁰ » Dans ce sens, J. Piaget écrit :

On appelle indice un signifiant non différencié de son signifié (sinon par sa fonction signalisatrice), en ce sens qu'il constitue une partie, un aspect ou un résultat causal de ce signifié : la vue d'une branche dépassant un mur est l'indice de la présence d'un arbre ou les traces d'un lièvre sont l'indice de son passage récent. Un signal (comme le son de la cloche déclenchant chez le chien

³⁵⁷ *L'Attentat* film.

³⁵⁸ Une image négative est une image dont les couleurs ont été inversées par rapport à l'originale : [en ligne]. Disponible sur: https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_n%C3%A9gatif [consulté le 15 avril 2019 à 04:16].

³⁵⁹ Le dictionnaire *Le Robert*.

³⁶⁰ Dictionnaire *Larousse*.

de Pavlov un réflexe salivaire) n'est qu'un indice sauf s'il lui est attaché une signification conventionnelle ou sociale (signal téléphonique, etc.), auquel cas il est un « signe ». ³⁶¹

Ainsi, l'indice « n'est qu'une trace ³⁶² » ayant comme fonction principale celle de deviner, de saisir l'état d'âme, l'état de l'environnement ou l'état des événements. Généralement, ce terme est lié aux enquêtes policières, aux quêtes, aux activités pastorales et au code morse. Les indices, dans la littérature « relèvent eux, de l'axe paradigmatique. Ils renvoient à des éléments diffus nécessaires au sens de l'histoire et du discours. ³⁶³ »



11. Les érables

La chute des érables est un indice qui annonce l'automne.

Le discours romanesque de Yasmina KHADRA évoque la tristesse par le biais du signe linguistique en construisant plusieurs isotopies renvoyant au malheur, à la misère, à la mort, au désespoir, etc. En découvrant la lettre de Sihem qui confirme son implication directe avec l'attentat, Amine sombre peu à peu dans le désespoir tel l'arrivée soudaine de l'automne. Il raconte : « la feuille m'échappe, me tombe des mains. D'une secousse, tout s'effondre. Je ne retrouve nulle part la femme que j'ai épousée pour le meilleur et pour toujours. ³⁶⁴ » Le réalisateur s'inspire de ce passage poétique et produit une scène tragique traduisant l'état d'âme d'Amine. Quand il découvre la lettre de sa femme dans laquelle elle divulgue son acte, il entre dans un état de tristesse. La scène se termine par un petit vent secouant les érables. Ces derniers sont conventionnellement considérés comme un indice qui annonce l'automne et symboliquement un indice qui indique les prémices du désespoir d'Amine. Car l'automne est suivi par l'hiver où le froid empêche la frondaison, voile souvent le soleil et diminue la chaleur et l'énergie.

³⁶¹ Jean, PIAGET, *Epistémologie des sciences de l'homme*, Gallimard, 1972, p. 343

³⁶² BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Points, 2015. p. 50.

³⁶³ BEKKAT, Amina et CLAULET-ACHOUR, Christiane, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Tell, 2002.

³⁶⁴ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 77.

Après cette courte explication de l'indice, nous pouvons revenir au thème de la maison. Dans les deux plans contenant les oreillers, Sihem se prépare pour rejoindre la résistance. Elle est devant un destin labyrinthique. Amine, à contrario, se prépare pour une nouvelle vie complètement différente de ce qu'il a vécu. Son sort n'est pas clair car ce qui lui est arrivé dépasse sa lucidité et sa capacité de comprendre. Ce plan nous rappelle celui où Amine demande la main de Sihem. Elle était à gauche et lui à droite. Sihem, dans ce cas, pourrait représenter la Palestine et Amine Israël dans le photogramme que nous avons mis en dessus. Chacun a ses propres visions et rêves. Ce couple, voué à l'échec, et que l'essentiel sépare finalement, à savoir les convictions politiques et les aspirations patriotiques, serait probablement la représentation d'une difficile, ou peut-être même d'une impossible cohabitation entre deux peuples qui s'entredéchirent pour une terre.

Comme nous pouvons le constater, le plan est divisé, de manière intelligente, en deux parties par le rideau de la porte-fenêtre panoramique du jardin. Moshé occupe le côté gauche, loin du soleil. Cet espace semble plus sombre que l'autre côté ; possible reflet de l'espace intérieur de Moshé ravagé par son angoisse et sa colère contre ce qu'il considère comme des terroristes, ayant déjà été confrontés, de par sa profession, à ce genre de crime. Amine occupe la zone lumineuse à droite signe de son innocence. C'est un accusé à tort. Il n'y est, en effet, pour rien. D'ailleurs, le jeu de la perspective permet un trompe-l'œil faisant croire que la lampe est placée au-dessus de sa tête, ce qui dessine un halo semblable à une auréole d'ange. Ce serait là une forme d'indice lancée à l'intelligence du spectateur l'orientant vers l'innocence du personnage et vers l'implication exclusive mais incompréhensible de Sihem, sa femme. L'espace entre les deux personnages pourrait également évoquer le divorce entre les deux peuples : le rideau sert à voiler des réalités difficiles à dire, à raconter.

Après cette interrogation à la maison, l'auteur poursuit sa description de Tel Aviv tout en montrant son admiration à travers son roman :

La première fois que nous étions passés par là, Sihem et moi, nous avons été immédiatement séduits par le site. La lumière du jour y paraissait beaucoup plus éclatante qu'ailleurs. Nous avons aimé les façades en pierres taillées, les grilles en fer forgé et cette aura de félicité qui enveloppait les maisons aux fenêtres écarquillées et aux beaux balcons. (p. p. 73-74).

Certes, le réalisateur n'a pas adapté minutieusement les espaces romanesques, mais toutes les scènes romanesques se déroulant dans les extérieurs de Tel Aviv sont réellement tournés dans cette

ville. A titre d'exemple, Amine, du récit, a été embarqué par la police après l'identification du cadavre de sa femme pour fouiller sa maison. Il décrit ce qu'il a vu et senti durant la route :

Coincé entre deux brutes sur la banquette arrière de la voiture de police, je regarde les immeubles défiler de part et d'autre, les fenêtres éclairées où, par moments, se dessinent de fugitives ombres chinoises. Le vrombissement d'un camion retentit à travers la rue tel le cri d'une chimère ensommeillée que l'on dérange puis, de nouveau le silence groggy des matins ouvrables. Un ivrogne s'agite au milieu d'un square, probablement pour tenter de désarçonner les morpions en train de le bouffer cru [...] La nuit se prépare à lever le camp tandis que l'aurore s'impatiente aux portes de la ville. A travers l'échange de buildings, on peut voir la zébrure purulente fissurant méthodiquement les basques de l'horizon [...] Dans le ciel où nulle trace de romance ne subsiste, pas un nuage ne se propose de modérer le zèle éclatant du jour en train de naître. Sa lumière se voudrait Révélation qu'elle ne réchaufferait pas mon âme. (p.p. 40-42)

En s'arrêtant sur le plan de l'embarquement d'Amine, nous assistons à un extérieur (la rue) semblable à celui du roman. Le plan respecte le timing et l'espace du roman : le ciel sans nuage et les buildings reflétant les premières lueurs solaires. Tout cela a été fidèlement adapté, mais comment le réalisateur a-t-il pu adapter les sentiments d'Amine ? Comment peut-on transposer un sentiment décrit par les mots dans le matériau cinématographique ? Il semble que la musique soit le choix le plus approprié remplaçant les mots. Le cinéaste a mis un fond sonore composé par Eric Neveux pour créer l'atmosphère adéquate reflétant les sentiments d'Amine. Le titre de ce morceau est *mayhem*³⁶⁵, en anglais, qui signifie : destruction, injustice, mutilation. Jean Jacques Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*, insiste sur le fait que la musique soit « *une langue dont il faut avoir le dictionnaire.*³⁶⁶ » Et comme le cinéma se nourrit de la modernité, il a cette habilité à effectuer une démarche interartistique. Ainsi, Amine est pris par un gros plan dont la principale fonction est de permettre au téléspectateur de saisir les traits du personnage, d'examiner de plus près sa situation épineuse, ses sentiments et ses réactions.

L'adaptation de ce passage va au-delà de ce que nous venons d'exposer. Le silence d'Amine dans le film semble remplacer ses mots expressifs dans le roman car le silence est aussi un langage. Il « *enveloppe les grands évènements*³⁶⁷ » et Amine vient d'apprendre des nouvelles qui dépassent sa capacité de comprendre. Amine se replie à travers ce silence et refuse de croire deux réalités : la mort de sa femme et le fait qu'elle soit l'auteur de l'attentat.

³⁶⁵ Movie Music Club, [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5BwOvsyYEQ> [consulté le 21 juillet 2018 à 02:32]

³⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine de langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Flammarion, 1993. p. 50.

³⁶⁷ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. p. 883.

Le réalisateur a fait recours aux différentes techniques cinématographiques : gros plan, sonorisation, dissémination d'indices partout dans cette séquence, le silence au lieu d'une voix-off*, les différents types de travelling*, la caméra subjective³⁶⁸, la profondeur de champ variée, l'agitation de la caméra,... Cette artillerie est convoquée pour adapter un seul passage du roman, ce qui pourrait montrer la difficulté et la complexité d'une adaptation cinématographique.

d- La prison : espace funeste

Amine est mis en détention provisoire jusqu'à ce qu'il prouve son innocence. La prison est un lieu insupportable pour le héros du récit. C'était « *une sorte de trou à rat.*³⁶⁹ » De la page 51 à la page 56, le narrateur nous plonge dans un espace clos qui a bouleversé l'existence du personnage. La vie d'Amine, dépourvue de sens, prend soudainement une nouvelle dimension à partir du moment où il identifie le cadavre de sa femme.

Le réalisateur établit un lien entre l'épisode de la prison qui s'étale sur cinq pages et la séquence qu'il adapte, et ce, en faisant recours aux techniques cinématographiques qui pourraient traduire les différents états d'âme et les rapports de dominance existant entre les personnages. L'insomnie d'Amine lui provoque des vertiges et des hallucinations qui frisent la folie. Cet état difficile est traduit dans le film par le biais d'un morceau musical de Hard Rock qui interrompt, parfois le silence. Les hallucinations d'Amine sont un espace vécu phobique car « *le vertige est d'ailleurs une brusque désorganisation de l'espace vécu où le proche et le lointain sont mélangés. L'ici et le là sont confondus [...] Plus précisément encore, c'est une angoisse de ne pas pouvoir retrouver le bord, de quitter le bord*³⁷⁰ »

Nous pourrions constater l'alternance entre le silence et les cris, la lumière et l'obscurité, Amine dominé et Moshé dominant, la violence et le calme, ... Cependant, les conversations et les événements sont un peu modifiés, voire parfois altérés.

Amine sort de prison et ici, nous nous référons à Jeanine Chamond qui nous explique que *l'espace vécu est « l'existence qui génère l'espace, par cette propension au contact et à la rencontre qui constitue l'être à, et par la situation comme proche des choses dans la constellation desquelles l'existence se situe elle-même »*. Les espaces de *L'Attentat*, roman et film, sont généralement des

³⁶⁸ Un plan tourné d'un point de vue d'une fenêtre d'un immeuble dans le film. Nous avons l'impression que nous regardons la scène à travers les yeux de quelqu'un dans cet immeuble.

³⁶⁹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 51.

³⁷⁰ CHAMOND, Jeanine, *Les directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Le Cercle Herméneutique, 2005. p. 126.

espaces-vécus car quasiment chaque lieu est « *un espace qui se déploie à partir d'une unique dimension : la dimension d'intimité, qui se situe en-deçà de l'opposition entre un « dedans » et un « dehors*³⁷¹. » En d'autres termes, l'espace vécu se construit à partir de la perception des individus car selon Jeanine Chamond, « *le spatial n'est pas un spatial empirique mais un lieu d'expression de la présence humaine dans sa structure globale.*³⁷² » En effet, l'état d'Amine est lamentable. Prisonnier qu'il est, il souffre d'une autre prison si terrible, si pénible à supporter qu'il a failli s'effondrer. La situation qu'il vient de vivre et la réalité à laquelle il doit faire face l'ont complètement abattu et de docteur de renom qu'il était, Amine devient un corps sans âme.

En sortant de prison, après trois jours d'interrogatoire, Amine du roman a l'impression de renaître car il a passé toute cette période dans l'obscurité. Il refuse que Naveed l'accompagne car ce dernier insiste sur le fait que Sihem soit la kamikaze. L'état d'Amine est exploré au point où il oublie carrément où il a passé sa journée, il reste indécis et cette indécision se manifeste dans le passage suivant : « *La nuit me surprend sur une dalle, face à la mer. Je n'ai pas la moindre idée de ce que j'ai fait de ma journée. Je crois que je me suis endormi quelque part.* » Il évoque des endroits comme un flash back : passerelle, banc public, ... Il finit sur « *une dalle, face à la mer.* » C'est à partir de là qu'il commence un dialogue avec la mer espérant y verser toute ses larmes et y vider toute sa tristesse : « *je me mets à hurler comme un possédé dans le vacarme assourdissant des flots.* » (p. 59).

Il rentre chez lui pour trouver sa maison en désordre à cause du vandalisme des extrémistes en rage. Amine, après trois jours de faim et de souffrance, prend une douche et mange tout ce qu'il trouve devant lui et se laisse dormir dans la baignoire. Kim le sauve de noyade et prend soin de lui. En son absence, des hommes inconnus l'attaquent en lui causant des blessures physiques considérables. Heureusement Kim vient de le sauver encore une fois. Chez le dispensaire, il se soigne et rentre chez Kim.

Récapitulons les espaces du roman : de la prison à la mer, à la maison, au dispensaire et enfin chez Kim. En revanche, le réalisateur, suite aux impératifs techniques concernant la longueur du roman et la construction narrative de son film n'a rien adapté de tout cela. C'est vrai que tous ces endroits existent dans le film, mais pas avec le même ordre établi dans le roman. En sortant de la prison, le film utilise le pouvoir de l'image_ pour montrer à quel point le personnage est dévasté. A travers un travelling compensé, zoom en arrière, dans un plan extérieur, Amine est pris dans un plan moyen. Ce plan, dans lequel Amine trouve sa liberté, souligne sa solitude dans ce nouveau monde,

³⁷¹ Ibid. p. 44.

³⁷² Ibid. p. 119.

sans sa bien-aimée qu'il vient de perdre. Cette solitude va le pousser à choisir l'isolement comme mécanisme de défense car en un laps de temps, Amine est devenu *persona non grata* en Israël.

La vie d'Amine s'est transformée. La vie qu'il menait auparavant n'est plus la même maintenant, et c'est pour cette raison, peut-être, que le réalisateur nous montre son dos et non pas son visage. Il reste debout, figé, pétrifié, devant ce nouveau monde qu'il ne reconnaît pas.



12. Amine, à la sortie de la prison.

Ce plan s'est fortement inspiré d'un passage du roman qui évoque combien Amine se sent perdu : « *Je reste linéiques instants au haut du perron à suivre le ballet ordinaire des voitures que des klaxons ponctuent çà et là.*³⁷³ » En effet, il se trouve entre deux voies qui grouillent de vie et la voie devant lui est vide traduisant l'absurdité de sa destinée future vouée à l'échec. Il reste immobile durant tout le plan, contemplant son destin ténébreux. Ce qui accentue ce raisonnement est le fond sonore composé par Eric Neveux intitulé *Walk With Me Again*³⁷⁴, qui signifie: *marche avec moi de nouveau*. Les enjeux humains, dans ce plan, dépassent les autres enjeux du film et du roman car la caméra est fixée sur le personnage en mettant en valeur la petite histoire qui est bien évidemment celle d'un couple amoureux dont l'époux a été trahi. Pis encore, sa femme, qui était tout pour lui, est morte.

³⁷³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p . 57.

³⁷⁴ Movie Music Club, [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=yhBV7hjkEWY> [consulté le 21 juillet 2018 à 04:46].

e- L'hôtel : espace de nostalgie

Accablé par ce qu'il a vécu et ce qu'il vit encore, Amine quitte sa maison, devenue à ses yeux, synonyme de vicissitudes, et s'installe dans un hôtel. La maison est donc un *espace vécu phobique*, « *il est possible de caractériser l'espace vécu du phobique. Cet espace est marqué par une relation particulière à la limite. Le phobique entretient avec cette limite le rapport de la déterminer sans cesse, ne point l'outrepasser et de rester derrière elle, où qu'elle se trouve*³⁷⁵ », qui influence l'état psychologique d'Amine.

En effet, l'hôtel stimule un espace psychique qui ressuscite les souvenirs d'un autre espace. Cela signifie qu'Amine, personnage du roman, s'est installé dans un hôtel, mais après avoir effectué un voyage à Nazareth. A l'hôtel et en un laps de temps, Amine l'acteur se souvient de ses premières rencontres avec Sihem : à l'hôpital, dans la rue et à la maison. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'hôtel est un espace évoquant d'autres espaces. Cela dit, le réalisateur, suite aux impératifs temporels, modifie les espaces selon la structure narrative de son film et selon les périples d'Amine qui seront des situations évolutives complexes. Nous pourrions, entre autre repérer un espace intemporel durant lequel le couple a perdu la notion du temps, par passion, en passant une période indéfinie ensemble dans la maison. Les plans défilent au rythme du fond sonore qui semble évoquer les événements de manière chronologique.

f- Le cimetière : l'enterrement du Rêve

D'une tristesse profonde, Amine du roman décide d'enterrer sa femme à Tel Aviv, là où ils se sont rencontrés la première fois et ont décidé d'y mourir. Le cimetière est l'espace qui marque une infidélité d'adaptation claire car le réalisateur a procédé au changement de l'appartenance religieuse de Sihem. Yasmina KHADRA parle d'un Imam et d'un contexte islamique : « *Il n'y avait que moi au cimetière, hormis le fossoyeur et l'imam. Lorsqu'on a recouvert de terre le fossé où reposera désormais le meilleur de ma vie, je me suis senti un peu mieux [...] J'écoute jusqu'au bout l'imam réciter des versets.*³⁷⁶ »

³⁷⁵ CHAMOND, Jeanine, *Les directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Le Cercle Herméneutique, 2005. p. 119.

³⁷⁶ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 70.



13. Amine au cimetière.

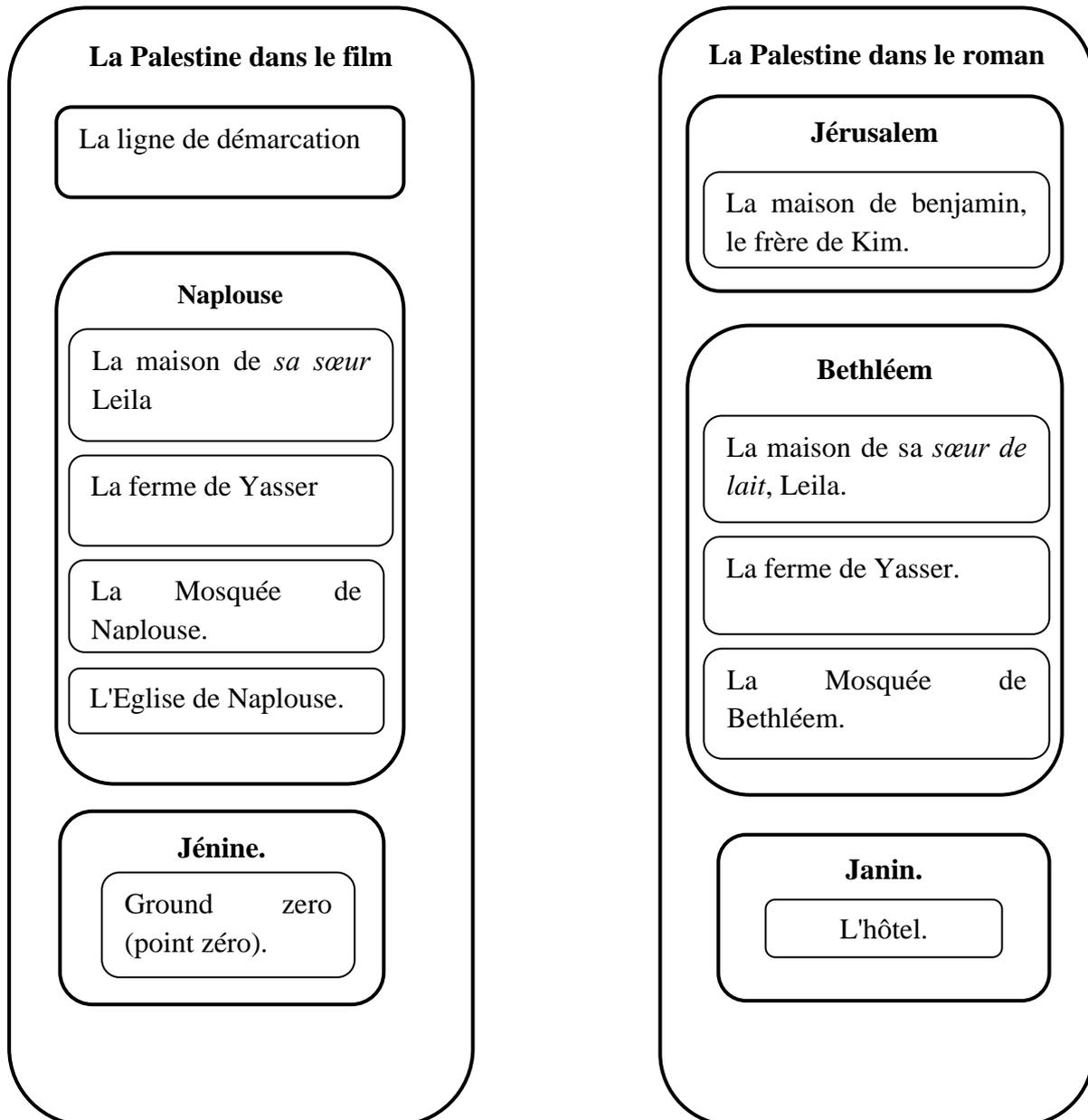
En revanche, le réalisateur met en scène un prêtre et un contexte chrétien car cela fait partie de son message et de sa vision du monde. Comme nous l'avons expliqué dans l'analyse de l'affiche, le cinéaste met en valeur la minorité des chrétiens du Proche-Orient qui sont souvent mis à l'écart. A noter la présence de la mer dans ce plan. L'amour de Yasmina KHADRA pour le ciel est semblable à son amour pour la mer. Tout au long du roman, il évoque la mer, les rochers, le sable, la plage, ... Durant tout le film, la mer ne figure que dans deux plans : celui-ci et un autre dans lequel Amine parle à Kim pour la dernière fois. Cela nous renvoie aux impératifs temporels qui empêchent d'adapter l'intégralité d'un roman. La mer, pourtant rarement évoquée par le réalisateur, reprend ici toute sa signification et tout son poids : c'est cette étendue dont les profondeurs abritent les secrets d'un autre monde, métaphore de cet autre monde qui s'ouvre devant Amine, celui où les secrets qui gravitent autour de sa femme ne cessent d'alimenter son esprit. D'ailleurs, Amine, dans cette scène, est face à la mer, face à un nouveau destin.

De façon corrélatrice, le cimetière est le dernier espace à Tel Avive dans le film, à apparaître avant le départ d'Amine vers la Palestine. Dans le roman, Amine, après avoir lu la lettre de Sihem dans laquelle elle dévoile sa complicité avec la résistance et assume ses actes, accepte de séjourner chez le grand-père de Kim.

3-4- La Palestine : espace de quête / reconquête et perte de soi

a- Le schéma du territoire palestinien

Le schéma ci-dessous, à l'instar du premier schéma consacré au territoire israélien, nous permet de repérer les espaces romanesques et les espaces filmiques. En effet, le cinéaste, dans ce schéma semble apporter beaucoup de modifications. Notre analyse consiste à démontrer pourquoi et pour quelle raison Ziad DOUEIRI adapte les espaces romanesques de la sorte.



b- Bethléem et Naplouse : espace de croisement, de déchirement

Tout espace dans *L'Attentat* roman est symbolique. Amine se rend, avec Kim, à Jérusalem. Ce lieu historique est le centre du conflit, le cœur de la guerre et le symbole spirituel et religieux par excellence des deux peuples. Jérusalem semble le lieu commun entre les deux communautés et le lieu qui a beaucoup bouleversé l'esprit d'Amine après quinze ans d'absence :

Nous traversons Jérusalem comme dans un rêve éveillé. C'est 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. C'est dans cette cité millénaire que j'ai vu ma mère pour la dernière fois.³⁷⁷

Il est intéressant de constater l'importance que l'auteur attribue à ce lieu symbolisant à la fois la Palestine et Israël. C'est peut-être fait volontairement pour rappeler aux deux peuples que « *tout Juif de Palestine est un peu arabe et aucun Arabe d'Israël ne peut prétendre ne pas être un peu juif* » et que la détestation n'a pas lieu d'être vu que les deux peuples sont liés d'une parenté cognatique : « *Alors, pourquoi tant de haine dans une même consanguinité ?* » (p. 253)

Amine dans le roman décide de se rendre à Bethléem : « *Il faut que j'aille à Bethléem³⁷⁸* », mais dans le film, le réalisateur lui choisit une autre destination : « *Je vais à Naplouse.³⁷⁹* » Le réalisateur choisit de filmer à Naplouse pour des raisons personnelles que nous essayerons de dévoiler au fur et à mesure. Ziad DOUEIRI récapitule la nostalgie d'Amine et son retour aux origines dans un plan séquence* qui finira par montrer une grande partie de la cité (Naplouse) à travers le balcon de la maison de sa sœur.



14. Amine et la nostalgie.

³⁷⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .118.

³⁷⁸ Ibid. p. 109.

³⁷⁹ *L'Attentat* film.

Le téléspectateur découvre une autre fois le protagoniste de *L'Attentat* film de dos. Ce plan-clé dévoile un moment nostalgique du personnage qui commence à rétablir un contact spirituel avec ses repères identitaires, avec son enfance et avec son passé avant de partir à Tel Aviv et de rencontrer Sihem. Il semble que son pays natal lui manque tellement que le compositeur de la musique du fond l'ait intitulé : *Return to Nablus*³⁸⁰, c'est-à-dire, le retour à Naplouse. En effet, la musique semble expressive car elle suit les pas d'Amine grâce aux accords de la guitare électrique. L'espace, dans ce cas, joue un rôle primordial quant à la reconstruction de l'identité car « *relier construction identitaire et espace, c'est mettre en interface un processus complexe de formation identitaire et de processus spatiaux.*³⁸¹ »

Retournons au départ d'Amine vers la Palestine. Dans le film, Ziad DOUEIRI, à travers un travelling latéral* qui dure un bon moment, met en scène la ligne de démarcation et alterne le champ avec le regard d'Amine qui est plein d'interrogations. Comme nous l'avons précédemment indiqué, Ziad DOUEIRI, après des années de collaborations avec des réalisateurs américains notamment Tarantino, est influencé par le cinéma américain. Ce plan nous envoie à d'autres plans et plan-séquence dans d'autres films tels que le générique d'ouverture de *Jackie Brown* de Tarantino³⁸², ... Les lignes de perspectives renvoient à la Palestine, la destination d'Amine pour sa quête de vérité.

Amine assiste ensuite à une scène de bagarre entre des militaires israéliens et des civils palestiniens dans une station de service. Si nous prenons en considération les données du roman, nous pourrions constater que le réalisateur ne met pas en scène les agressions contre Amine dans sa maison à Tel Aviv par des citoyens israéliens inconnus lors de l'attentat réalisé par sa femme. En effet, Amine du film n'a pas subi la torture en Palestine et n'a pas été agressé à Tel Aviv. Tandis qu'Amine du roman a été une cible de violences physique et verbale à plusieurs reprises de la part des deux communautés.

Il n'est pas question ici de partialité ou de défiguration de l'histoire romanesque. Si le réalisateur avait adapté le passage de l'agression d'Amine dans son jardin, il aurait ajouté d'autres séquences où Kim doit l'accompagner en Palestine et Amine ferait un autre voyage sans elle comme c'est le cas dans le roman (Kim a dû conduire à la place d'Amine car il était blessé au poignet.) Pour cette raison technique de condensation et d'économie temporelle, mais aussi pour un meilleur rendement cinématographique du contenu romanesque, le cinéaste libanais choisit de résumer la

³⁸⁰ Movie Music Club, [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=Sj-Zgrb0ESY> [consulté le 21 juillet 2018 à 05:10].

³⁸¹ Pernette GRANDJEAN, *Construction identitaire et espace*, L'Harmattan, 2009. p. 08.

³⁸² ameliawells2, [en ligne]. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?time_continue=59&v=KKQWn-UBDTo [consulté le 20 avril 2019 à 05:17].

violence et les agressions entre les deux peuples à travers cette séquence dans laquelle il ajoute un espace important par rapport à l'histoire : la ligne de séparation des deux pays. Tout cela semble servir l'emploi du temps du film qui dure uniquement une heure et quarante minutes.

b-a- Le mur comme symbole de déchirement

Amine contemple le mur séparant son pays natal de son pays d'accueil. La caméra balaye alternativement le mur et le regard d'Amine dans un montage alterné*. Le personnage prend un moment pour contempler le mur blindé. Yasmina KHADRA décide de passer la parole à un juif résidant en Palestine (Jénine) pour décrire ses impressions : « *Il est vraiment affreux, ce Mur, n'est-ce pas ? Comment peut-on construire de pareilles horreurs ?*³⁸³ » A travers le regard d'Amine, le spectateur découvre aussi la terrible réalité de ce conflit israélo-palestinien et le degré de l'inimitié politique, entravant l'amitié des deux peuples, incarnée par la grande fortification les séparant.

Le réalisateur semble vouloir dénoncer ce mur, ce qui pourrait confirmer encore le message qu'il souhaite transmettre aux téléspectateurs en l'occurrence la possible amitié entre les deux peuples si le mur devenait franchissable. D'ailleurs, c'est le nom de la station de service choisi dans la séquence. Elle est nommée : *Station de service de l'amitié moderne*³⁸⁴. Cette appellation ne paraît pas innocente car elle comporte un message à caractère humain clair invitant à l'entente et à la rencontre en des temps modernes pouvant rompre avec tout passéisme. Néanmoins, l'arabe n'est pas accessible à tous les téléspectateurs. Généralement, dans les films, les sous-titres servent à traduire même ce qui est écrit et apparaît à l'œil, mais dans un film traduit ce n'est pas le cas. Il semble que le cinéaste invite à une *amitié moderne* ou à une solution moderne loin de la violence qui, elle, est l'apanage de l'ignorance.

L'état d'inimitié que vivent les deux nations met les conditions de vie des Palestiniens entre les mains d'Israël. Le territoire palestinien est verrouillé de toutes parts. Par conséquent, les Palestiniens mènent, sous les griffes du colonisateur israélien, une vie sans merci. Amine découvre, au fur et à mesure, les conditions pénibles dans lesquelles vivent ses concitoyens telles que : la pauvreté, la guerre, la saleté, les taudis, les routes bombardées, Dans le film, tout cela est montré au fur et à mesure à travers des plans cinématographiques bien étudiés, notamment dans la séquence où Amine se balade dans la ville durant la nuit et arrache les photos de Sihem. La pauvreté et

³⁸³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 252.

³⁸⁴ محطة الصداقة الحديثة للمحروقات.

l'innocence des enfants lui font mal au cœur. DOUEIRI par son film comme KHADRA par ses mots tentent de réveiller la conscience du monde entier dans le but de mettre terme à ce conflit et à la souffrance ascendante des uns et des autres.

C- L'Eglise : espace des minorités revisitées

Ce lieu de culte, grâce au traitement cinématographique dont il bénéficie, met en exergue la vision personnelle du réalisateur pour qui la religion n'a et ne devrait jamais déterminer la sagesse humaine et interférer dans le sentiment de fraternité entre les peuples. Car, chose hautement intéressante, l'Eglise en tant qu'espace géographique, n'a pas été citée dans le roman. Yasmina KHADRA choisit d'évoquer le christianisme à travers des figures de style ou des expressions figées à connotation chrétienne, sans pour autant que cela vise un personnage d'obédience chrétienne. Ce sont davantage des qualités humaines³⁸⁵ qui sont exprimées à travers ces procédés stylistiques : des lieux divins³⁸⁶, des états d'âme³⁸⁷, des miracles³⁸⁸,... et transmettre leurs effets textuellement pour exprimer la pureté, la générosité, l'au-delà, le soulagement, le salut,...

Ziad DOUEIRI, dans une interview accordée à la BBC News³⁸⁹, explique comment les chrétiens libanais étaient marginalisés, notamment durant le *Massacre de Sabra et Chatila* en 1982. Il est à noter que la femme de Ziad DOUEIRI, Joëlle TOUMA, le scénariste du film *L'Attentat*, est une chrétienne issue d'un petit village libanais qui s'appelle Bikfaya dont la population est majoritairement chrétienne. Le réalisateur connaît très bien la situation problématique des chrétiens du Proche-Orient et c'est, peut-être, la raison pour laquelle il met en scène le contexte religieux chrétien dans presque tous ses films.

Dans son film *L'Attentat*, DOUEIRI intègre les chrétiens palestiniens qui sont eux aussi concernés par la guerre et sont aussi des résistants. La séquence mettant en scène l'Eglise est très significative, mais nous laissons son interprétation pour le chapitre suivant parce que ce qui nous intéresse maintenant c'est l'adaptation de l'espace du roman.

³⁸⁵ Âme chrétienne.

³⁸⁶ Tu es allé dans les limbes.

³⁸⁷ Fontaine de jouvence : lorsqu'il a vu son amie Kim qui lui porte toujours le bonheur.

³⁸⁸ - Vous marcheriez sur l'eau : Jésus alla vers eux, marchant sur la mer. (Matthieu 14 :23).

- La rédemption, la résurrection, le salut, ...

³⁸⁹ BBC News, [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=6nebHoALV9s> [consulté le 12 avril 2019 à 01:53].

D- Janin : une ville macabre

L'auteur commence et termine le roman à Jénine. Dans cette ville, Amine redécouvre une partie de son vécu qu'il avait sciemment refoulée. Jénine était le Babylone d'Amine :

*À cette époque, Janin me paraissait aussi mystérieuse que Babylone, et j'aimais à prendre ses nattes pour des tapis volants. Puis, lorsque la puberté me rendit plus attentif au déhanchement des femmes, j'appris à m'y rendre seul comme un grand. Janin, c'était la ville rêvée des anges délurés, avec ses petites manières de grosse bourgade singeant les grandes villes, sa cohue incessante qui rappelle le souk un jour de ramadan, ses boutiques aux allures de caverne d'Ali Baba où les babioles s'évertuaient à minimiser l'ombre des pénuries, ses ruelles parfumées où les galopins évoquaient des princes aux pieds nus ; mais aussi son côté pittoresque qui fascinait les pèlerins dans une vie antérieure, l'odeur de son pain que je n'ai retrouvée nulle part ailleurs et sa bonhomie toujours vivace malgré tant d'infortunes...*³⁹⁰

Il compare la ville actuelle à celle de ses souvenirs : « 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 sourit. La bonne humeur d'autrefois a mis les voiles depuis que les linceuls et les étendards ont le vent en poupe.³⁹¹ » Autrement dit, Janin d'aujourd'hui est devenue un espace si funeste, si lugubre envahi par la mort que la raison et la bonne humeur d'antan n'ont pu y résister.

Jénine constitue un espace important dans le film car le cinéaste l'a utilisé pour justifier les raisons qui ont poussé Sihem à se faire exploser : « Le jour où elle s'est rendu à Jénine, il y a eu comme un dé clic. Le massacre qu'il y a eu était vraiment hallucinant. Elle avait jamais vu une chose pareille. Je pense que c'est ça qui l'a fait basculer.³⁹² »

Dans tout le film, Jénine est filmée dans un seul plan séquence mettant en avant "Ground zero", l'endroit où le massacre qui a bouleversé la vie de Sihem et son rapport au monde a eu lieu. Par conséquent, cette ville qui a dévasté la vie de Sihem est elle-même celle qui a vu périr son époux. En effet, Amine rend l'âme à Jénine dans une attaque ciblant la Mosquée de Cheikh Marwan.

Il est à noter que tous ces épisodes ont été supprimés du film et nous allons analyser chaque séquence pour tenter de cerner et de saisir les raisons pour lesquelles le cinéaste décide de réécrire à sa manière la fin de cette histoire.

³⁹⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .218.

³⁹¹ Ibid. p. 210.

³⁹² *L'Attentat*, film



15. Ground zero

En revanche, Yasmina KHADRA choisit de voiler les causes des choix politiques de Sihem et laisser au lecteur la liberté de trouver du sens à un geste que le mari trouve insensé. En effet, Sihem jouissait d'un train de vie luxueux ce qui pourrait fortement interpeller l'esprit du lecteur et s'interroger sur les vraies motivations du personnage féminin qui décide d'épouser la cause palestinienne :

*Sihem devait porter sa haine en elle depuis toujours, bien avant de me connaître. Elle avait grandi du côté des opprimés, orpheline et Arabe dans un monde qui ne pardonne ni à l'une ni à l'autre. Elle a dû courber l'échine très bas, forcément, comme moi, sauf qu'elle n'a jamais pu se relever. Le fardeau de certaines concessions est plus lourd que le poids des ans. Pour aller jusqu'à se bourrer d'explosifs et marcher à la mort avec une telle détermination, c'est qu'elle portait en elle une blessure si vilaine et atroce qu'elle avait honte de me la révéler ; la seule façon de s'en débarrasser était de se détruire avec, comme un possédé qui se jette du haut d'une falaise pour triompher et de sa fragilité et de son démon [...] C'est vrai qu'elle cachait admirablement ses cicatrices - peut-être avait-elle essayé de les maquiller, sans succès ; il a suffi d'un simple petit déclic pour réveiller la bête qui sommeillait en elle. À partir de quel moment ce déclic a-t-il eu lieu ? Adel ne le lui a pas demandé. Sihem l'ignorait elle-même, probablement. Une exaction de plus à la télé, un abus dans la rue, une insulte perdue ; un rien déclenche l'irréparable lorsque la haine est en soi... Adel parle, parle et fume comme une brute... Je me rends compte que je ne l'écoute plus.*³⁹³

³⁹³ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p . 240.

E- Espaces mythiques espaces symboliques

Le roman pourrait évoquer, par le pouvoir de la langue, des espaces irréels à dimensions mythiques. C'est le cas de *L'Attentat* où l'auteur nous conduit dans des endroits fictifs pour provoquer les émotions du lecteur ou pour exacerber des réalités, des faits actuels.

Sihem s'est donnée la mort en se faisant exploser dans un restaurant et la dimension absurde de son geste suicidaire tel qu'il est perçu par l'époux serait traduite dans le roman à travers une référence au mythe de Sisyphe). En effet, Amine ne cesse, tout au long du roman, de s'interroger sur l'origine du conflit et sur les raisons de l'intégrisme. Il témoigne de son incapacité à comprendre de telles pensées si fielleuses et donc « *n'arrive pas à croire qu'un homme censé être proche de Dieu puisse être si éloigné des hommes, si insensible à leur peine.* ³⁹⁴» Par le biais des mots, Yasmina KHADRA montre les limites du héros de son récit, Amine, et combien il se sent perdu : « *je me sens seul au monde, semblable à une épave abandonnée par les flots sur un rivage funeste.* ³⁹⁵» Amine perd confiance en sa femme, en ses amis et en son pays. La haine le conduit à la bouche de l'enfer, « *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* ³⁹⁶», et son état piteux et déplorables vu les situations qu'il vit nous mène à penser à l'incarnation de Sisyphe et la souffrance qu'il endure tout au long de son existence. (p. p. 158-199).

Sisyphe n'est pas la seule figure mythique convoqué subtilement dans le roman de Yasmina KHADRA. En effet, l'auteur nous rappelle de manière voilée le mythe d'Héphaïstos, jeté au-dessous de l'Olympe par sa propre mère. Or, Amine lorsqu'il lit la lettre de sa femme nous dit : « *Je suis comme catapulté par-dessus une falaise.* » L'auteur fait également une comparaison de la présence paisible de Kim avec une *fontaine de jouvence* et le savoir-faire de Sihem au *fil d'Ariane* qui a sauvé Thésée du labyrinthe mythique. (p. p 77-105).

Dans le même contexte, la mythologie religieuse apparaît à travers les comparaisons et métaphores de Yasmina KHADRA où il considère le monde entier « *comme une arène* » et les espaces éloignés tels *les limbes*. Il évoque ainsi l'enfer, le paradis, les temples, ... Tous ces espaces mythiques sont cités dans le roman sans trouver une adaptation dans le film. En effet, le langage romanesque est connu pour sa référence aux mythes, notamment grecs et à juste raison parce que l'héritage de la langue française est constitué essentiellement du grec et du latin. D'ailleurs, cette

³⁹⁴ Ibid. p. 158.

³⁹⁵ Ibid. p. 199.

³⁹⁶ Ibid. p. 120.

question a été tranchée par Jean d'Ormesson dans sa lettre ouverte³⁹⁷ sollicitant revoir la réforme éducative. Logiquement, le mythe est inséparable de la littérature.

Par contre, dans un film, ce qui rend l'espace proche du mythe, ce sont les mouvements de la caméra et les signes iconiques telles que les formes géométriques présentes dans le film et les différents symboles de l'affiche.

Par ailleurs, les émotions sont traduites par la mimique des personnages, par ce que le réalisateur met dans les cadres des plans et par les techniques cinématographiques qui sont nombreuses : « *La transformation du temps et de l'espace, les mouvements de la caméra, les changements incessants des points de vue tendent à entraîner les objets eux-mêmes dans le circuit affectif.*³⁹⁸ »

Donc, une adaptation cinématographique d'un espace dépend de la vision du monde du réalisateur et ses capacités à produire un sens proche de celui romanesque, dans sa globalité. Pourtant, bien des détails dans l'adaptation peuvent résulter directement d'un choix délibéré du réalisateur, celui d'introduire sa propre vision des choses. Car l'adaptation cinématographique d'un roman est aussi une réécriture de celui-ci.

3-5- Espaces et engagement

L'auteur déforme les noms de certains lieux israéliens et respecte à la lettre la typographie de deux lieux. Nous pourrions avancer plusieurs hypothèses selon les indices textuels. L'auteur, étant algérien soutenant la Cause palestinienne, pourrait expliquer aux lecteurs, notamment aux Palestiniens et aux Algériens qu'il s'agit d'un récit romanesque et qu'il n'a pas visité ce pays. D'ailleurs, il a expliqué, dans une interview, qu'il ne peut pas se rendre en Israël pour plusieurs raisons :

« *On m'a invité trois fois mais, bien que j'aie envie d'y aller, j'ai décliné. C'est un déplacement très dangereux. Lorsqu'on veut diaboliser quelqu'un dans le monde arabe, il suffit de dire qu'il est allé en Israël. Aujourd'hui, les mentalités sont telles que les écrivains arabes ne doivent pas prendre de risques inconsidérés.*³⁹⁹ »

³⁹⁷ La lettre ouverte se trouve dans l'annexe.

³⁹⁸ MORIN, Edgar, *Le Cinéma : Ou l'Homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Éditions de Minuit, 1962. p. 111.

³⁹⁹ ALI, Farid, *Jeune Afrique* [en ligne]. Disponible sur: <https://www.jeuneafrique.com/112003/archives-thematique/j-ai-voulu-crier-le-livre-du-conflit-isra-lo-palestinien/> [consulté le 18 décembre 2018 à 06:56].

Il pourrait s'agir aussi de sa position en faveur de la Palestine lorsqu'il respecte la transcription de la ville *Kafr Kanna*⁴⁰⁰ dont le premier mot signifie *abjurer*. Un autre détail qui se révèle pertinent pour éclairer ce phénomène linguistique : l'auteur revendique linguistiquement les lieux en arabisant la majorité des villes israéliennes et en modifiant le reste des villes citées dans le roman. Il fait également recours à des appellations anciennes pour certaines villes palestiniennes pour nous envoyer à l'origine des villes et de ses habitants autochtones. C'est pour l'auteur une sorte de réappropriation symbolique des espaces et une insurrection contre la colonisation israélienne actuelle.

Le corpus contient un fond intéressant de données géographiques de la Palestine. Il semble que ce pays n'ait que des *taudis* car la guerre n'a épargné aucune ville. « *Haïfa, Bethléem, Janin, Gaza, Nusseireth, Ramallah, »*, *Tubas, Nazareth, ...* Tout les lieux palestiniens sont nommés par des appellations anciennes. Aucune distorsion orthographique n'a été détectée en ce qui concerne les villes palestiniennes. Cela pourrait préciser la position de l'auteur envers ce pays. Cependant, il relie les deux peuples linguistiquement et géographiquement pour leur rappeler l'humanisme qui devrait régir leur relation et pour signaler l'inhumanité et la férocité de leur guerre semblable au « *désert de Judée.* » (p. p 145-254).

Pourtant, le réalisateur n'a pas pris en considération cette distorsion typographique de quelque lieu israélien. C'est assez significatif. Il défend certes la Cause palestinienne par le langage cinématographique basé sur le signe visuel mais il invite également à écouter le peuple israélien car ce dernier est également victime de ce conflit.

En effet, le réalisateur fait appel à la métaphore des Amérindiens à travers des signes renvoyant à cette culture et à leur terre conquise par les Européens. Parmi les signes mis en place, nous pourrions parler de Capteur-rêves, l'un des symboles des Amérindiens. Mais avant de commencer l'analyse de cette technique utilisée par le réalisateur, il sied de définir le symbole.



16. Attrape-rêves, capteur de rêves ou encore **chasseur de rêves** est un objet ornemental appartenant à la culture amérindienne et plus particulièrement les Navajos. C'est le symbole de la protection contre les cauchemars, les ondes, les énergies et les pensées négatives.

⁴⁰⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .27.

Le symbole est un « *objet ou image ayant une valeur évocatrice, magique et mystique*⁴⁰¹. » Dans un échange de propos, le symbole « *correspond à une chose ou à une opération qu'il désigne.*⁴⁰² » Il peut être une figure emblématique (Albert Einstein*, Martin Luther King,...), une action réfléchie (♥*, flash mobs, ...), un monument (la statue de la liberté, Le mémorial du Martyr, la Sagrada Familia, Les Pyramides de Gizeh,...), des logos publicitaires (les logos des entreprises et des marques), des logos des organisations ou des collectivité humaines (Svastika ☸, La paix ☸, Z de tamazight ⵵, la croix rouge ✚, les juifs ✡, les musulmans ⬥, les chrétiens ☩, ...), un animal, un oiseau, une plante réels ou fantastiques (la colombe*, Le Fennec*, le lion*, le cheval* la lotus*, les blasons*, le dragon*..) une abréviation (radioactivité ☢, racine carré √, tête de mort ☠,...). Le symbole est également « *une représentation figurée, imagée, concrète d'une notion abstraite*⁴⁰³ » : la couronne royale*, les couleurs*, l'alliance*, les notes de musiques* etc⁴⁰⁴.

Le symbole, en littérature, pourrait renvoyer à une représentation allégorique congruente avec la signification du contenu. D'un point de vue sémiologique, le symbole « *permet aux hommes de construire des idées, des images et des œuvres.*⁴⁰⁵ » Par extension, le symbole, « *ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens.*⁴⁰⁶ » Ainsi, Yasmina KHADRA décrit la superstition excessive de Sihem, qui a eu une enfance malheureuse :

*Elle avait peur que le sort, qui s'était acharné sur elle, ne revienne la désarçonner encore une fois. Après plus d'une décennie de vie conjugale, malgré l'amour que je lui prodigue, elle continue de craindre pour son bonheur, convaincue qu'un rien suffirait à le défigurer. Pourtant, la chance n'arrête pas d'apporter de l'eau à notre moulin.*⁴⁰⁷

Ce comportement symbolise la superstition qui est représentée autrement dans le film. Après une scène sensuelle et intime, et dans une ambiance romantique, Sihem avoue à son future mari qu'elle voudrait être une guerrière navajo⁴⁰⁸: « - *C'est quoi ton rêve? - Chose simple en réalité : avoir une adresse, un timbre, une carte d'identité et un passeport. On verra ça un jour j'en suis convaincue.*⁴⁰⁹ » Les deux acteurs pris en grand plan, Amine montre un capteur de rêve à Sihem en souriant. Cet

⁴⁰¹ Le Grand Robert

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ *Dictionnaire Hachette*, Hachette. p. 1561.

⁴⁰⁴ Toutes les notions suivies d'astérisques se trouvent dans un glossaire annexé.

⁴⁰⁵ BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Seuil, 2002. p. 21.

⁴⁰⁶ Ibid. p. 25.

⁴⁰⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.p. 28.

⁴⁰⁸ Les navajos sont un peuple amérindien.

⁴⁰⁹ *L'Attentat*, film.

objet est le *symbole* amérindien, notamment pour les navajos, de l'énergie positive qui sert à attraper les rêves et à protéger contre les cauchemars.

Dans le même contexte et dans un autre sens, Sihem, en tant que symbole de bravoure, a eu droit à des compliments, des louanges, des prières, voire des glorifications post-mortem de la part des palestiniens suite à son attentat suicide au cœur de Tel Aviv. En effet, le personnage de Sihem a une place très particulière dans le roman, une place qui fait d'elle une guerrière navajo : « *C'est un peu l'icône de la cité désormais, Les uns jurent même lui avoir parlé et baisé le front* », « *Nous sommes très fiers d'elle* », « *Votre femme est une martyre. Nous lui serons éternellement reconnaissants* », « *nous avons apprécié son geste* », « *Ta femme aurait mérité qu'on lui baise les pieds* », « *Sihem était une sainte. Un ange. J'aurais été damné rien qu'en levant trop longtemps les yeux sur elle* », ... (p. p 129-235).

En revanche, le réalisateur, à travers un travelling et une brève conversation avec un petit garçon-vendeur, met la lumière sur les posters de Sihem pour la représenter comme un emblème de la résistance palestinienne. Sihem est donc une icône et un symbole de la résistance qui occupe un espace particulier dans le film.

Concernant toujours le rapport symbolique à la culture des Amérindienne, nous pourrions détecter un autre élément qui renvoie à la colonisation de leur terre natale. Nous faisons référence à une plante venant de *l'Amérique centrale*⁴¹⁰. Le cactus pousse dans les zones de l'Amérique centrale là où les amérindiens vivaient en paix avant l'arrivée des Européens et avant que cette terre ne soit conquise par les forces expansionnistes. Les cactus sont « *des fleurs colorées et des épines, qui ne sont rien d'autres que des feuilles transformées en arme de défense efficaces de leurs précieux contenu d'eau.*⁴¹¹ »

Sihem, dans le film, se fait blesser par les épines du cactus car elle avait entendu une anecdote qu'Amine lui a racontée à propos de cette plante :

- *Est-ce que t'as vu ces épines ? Si tu t'épique ça libère une substance et t'en devient accro.*
- *Accro à quoi ?*
- *A tout ce que tu souhaites.*⁴¹²

Elle se fait piquer par les épines et cela nous met devant une infinité d'interprétations. Cette « *plante grasse épineuse*⁴¹³ », est, dans l'adage populaire, un « *problème épineux, obstacle, difficulté.*⁴¹⁴ »

⁴¹⁰ *Dictionnaire Hachette*, Hachette. p. 229.

⁴¹¹ *Encyclopédie du Point de croix, Fleurs Arbres et Feuilles*, Prima Donna, 2015. p.44.

⁴¹² *L'Attentat* film.

Sihem elle-même représente une problématique épineuse dans le futur d'Amine, et cela concerne la petite histoire du film. Elle a jeté « *un serment du sang*⁴¹⁵ » pour devenir accro à Amine, c'est-à-dire, une partie importante de son existence et elle a finalement réussi à le faire en devenant l'élément axial de son existence.

Derrière une simple goutte de sang versé du doigt de Sihem, nous avons toute une histoire symbolique reliée aux Amérindiens, c'est-à-dire, la grande Histoire. Le sang, « *Symbole de vie et de mort*⁴¹⁶ », a un rôle primordial dans la culture amérindienne. Il est lié à la vie et surtout à la terre : « *Leurs croyances "magico-mythique" expliquaient les mystères de l'univers. Ainsi, la Terre-mère ne pouvait être fécondée que par le sang humain qui permettait le renouveau de la vie végétale, animale et humaine.*⁴¹⁷ »



17. Amine et Sihem devant le cactus



18. Le sang de Sihem.



19. Sihem, enfant, déguisée en guerrière navajo

⁴¹³ *Dictionnaire Hachette*, Hachette. p. 229.

⁴¹⁴ *Ibid.* p. 229.

⁴¹⁵ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. p. 844.

⁴¹⁶ CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 2001. p. 375.

⁴¹⁷ Éliane Lopez, *L'histoire des civilisations tout simplement*, Eyrolles, 2008. p. 245.

Pour le réalisateur, la colonisation progressive adoptée par la politique israélienne est semblable à celle des *conquistadors*⁴¹⁸. Nous parlons dans le film d'une métaphore filée⁴¹⁹. Le Cheikh Marwan assimile les Israéliens à des Apaches : « *les apaches et leurs cavales qui risquent de nous effrayer. Aucune autre de leurs armes de terrorisme, nous allons libérer nos terres de leur emprise, je vous le dis...* »⁴²⁰ Ici, le réalisateur inverse le rôle du colonisateur par ironie. Les Israéliens sont comparés aux Apaches, et ce peuple représente un cliché sur la barbarie jusqu'au jour d'aujourd'hui. C'est un message ironique de la part de Ziad DOUEIRI.

Si Y. KHADRA fait recours au langage imagé et altère les noms de lieux pour manifester son engagement, le réalisateur laisse entrevoir l'expansion coloniale des territoires palestiniens et l'endémisme des troupeaux israéliens à travers la métaphore filée⁴²¹ des Amérindiens. L'adaptation du roman est donc fortement tributaire de ces positions politiques et ces regards portés sur les rapports israélo-palestiniens. Mais les espaces revisités au service de son rapport au conflit israélo-palestinien ne s'arrêtent pas là, ni pour le réalisateur, ni pour le romancier.

En effet, En rentrant chez lui à Tel Aviv la nuit de l'attentat, Amine est obligé de faire la navette dans la rue à cause de l'enquête menée sur la scène du crime. En retraçant les endroits mentionnés sur la carte de Tel Aviv, nous obtenons un triangle inachevé⁴²², entourant le restaurant bombardé. Il est à noter que Yasmina KHADRA consacre sa trilogie pour traiter les différents conflits du Proche-Orient, respectivement : l'Afghanistan avec *Les Hirondelles de Kaboul* en 2000, Israël et la Palestine avec *L'Attentat* en 2005 et l'Irak avec *Les sirènes de Bagdad* en 2006. Le point commun entre ces trois lieux est l'état de guerre absurde qui ravage les pays et dérobe les vies comme le Triangle des Bermudes où les vies disparaissent sans raison apparente. Le triangle, dans le film, figure vers la fin où Amine se rend à Jénine pour examiner le lieu du massacre donnant naissance à l'esprit vindicatif de sa femme, la kamikaze de l'attentat de Tel Aviv. Il est écrit dans ce triangle *Ground Zero*, c'est-à-dire, point zéro, et installé au sommet des décombres.

Il ressort de cela une autre technique utilisée pour réaliser une adaptation cinématographique d'un roman. Chaque réalisateur prend en considération les éléments-clés de l'histoire et les met en scène selon ce qui pourrait servir ses messages et parfois renvoyer aux messages de l'auteur. Le cinéma diffère de la littérature par le langage visuel produisant ce que Deleuze appelle *images*

⁴¹⁸ Les explorateurs du Nouveau Monde qui ont étudié cette terre dans le but de la conquérir.

⁴¹⁹ « Métaphore prolongée au-delà de la phrase qui la contient » Dictionnaire Larousse.

⁴²⁰ *L'Attentat*, film.

⁴²¹ "La métaphore filée est une figure de style constituée d'une suite de métaphores sur le même thème. La première métaphore en engendre d'autres, construites à partir du même comparant, et développant un champ lexical dans la suite du texte." https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9taphore_fil%C3%A9e

⁴²² Le plan aérien se trouve dans l'annexe

mentales. De ce fait, le signe cinématographique est plus révélateur que le signe linguistique : un simple plan cinématographique pourrait condenser plusieurs messages et plusieurs détails.

Conclusion

L'espace dans un roman est représenté généralement à travers des passages descriptifs, mais dans le cinéma il est visualisé à travers des techniques spécifiques au monde cinématographique très complexe. Ce qui caractérise le cinéma, selon Dérída c'est *l'immédiateté*. Autrement dit, les longs passages descriptifs d'un roman sont adaptés au cinéma par le visuel, par le contact visuel direct du spectateur. Guy de Maupassant consacre de longs passages pour décrire la ville de Paris dans son roman *Bel-Ami*⁴²³, mais la neuvième adaptation cinématographique *Bel-Ami* (film, 2012), de ce roman offre un panorama sur cette ville. Le spectateur n'a qu'à regarder les monuments de Paris en couleur et en HD (haute définition), voire même en 3D pour découvrir ou redécouvrir cette ville qui, pourtant, occupe des pages entières dans le roman. Nous pourrions dire la même chose pour *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI. Ce dernier se contente de balayer Tel Aviv, Naplouse et la ligne de séparation par les mouvements de la caméra sans se référer aux longs passages de Yasmina KHADRA décrivant le cadre spatial.

Le réalisateur se trouve soumis à des contraintes d'ordre techniques et ne peut adapter l'intégralité des espaces. Qui plus est, il ajoute et supprime certains lieux suivant l'emploi du temps du film et suivant ses messages insérés dans les plans. Le réalisateur libanais adapte fidèlement certains espaces suivant l'expérience esthétique de Yasmina KHADRA sans pour autant déformer leurs typographies.

L'atmosphère d'urgence, insufflée aux lecteurs, séduit Yasmina KHADRA, engage sa plume en s'adressant aux Israéliens pour dénoncer leur atroce guerre contre les Palestiniens. Il s'adresse également aux Palestiniens pour leur montrer la différence entre un juif et un sioniste. Enfin, il s'adresse au monde entier pour dire qu'

« *Un islamiste est un militant politique* » et que l'« *intégriste est un djihadiste jusqu'au-boutiste. Il ne croit pas à la souveraineté des États musulmans ni à leur autonomie. Pour lui, ce sont des États vassaux qui seront appelés à se dissoudre au profit d'un seul califat. Car l'intégriste rêve d'une ouma une et indivisible qui s'étendrait de l'Indonésie au Maroc pour, à défaut de convertir l'Occident à l'islam, l'assujettir ou le détruire...* » (p. p 166-167).

⁴²³ Guy de Maupassant, *Bel Ami*, Gallimard, 1999. 438 pages.

L'auteur, à travers ce roman, veut solliciter la paix et inviter les deux pays à se ressaisir et à revoir leur état dans le but de cesser la guerre, mais tout en réservant un espace important à la voix des Palestiniens. Mais la question est loin d'être aussi manichéenne pour KHADRA. En effet, il s'adresse à lui-même pour essayer de comprendre les motivations réelles qui poussent froidement à la mort. Il tente également mais de manière voilée de comprendre l'état psychologique d'un terroriste et le processus de son endoctrinement et cela, nous allons essayer de l'analyser à travers la partie consacrée aux personnages. Dans l'ensemble, le profil d'un terroriste, dans *L'Attentat*, est représenté par Sihem, par Wissam, par Faten respectivement : la femme d'Amine, son cousin et sa cousine. D'ailleurs, dans l'un de ses interviews, l'auteur confirme ses quêtes de vérité à travers ses écrits : « *J'écris pour comprendre d'abord mon époque. Je veux savoir ce qui est le XXème et le XXIème siècle, ce qui est cette planète, ce qui est l'humanité [...] C'est par l'écriture, par ma propre écriture, j'ai compris pas mal de choses.*⁴²⁴ » Il a également expliqué pourquoi il expose les résultats de ses réflexions par le biais de la littérature qui pourrait toucher émotionnellement le lecteur. Il trouve que le sentiment a un pouvoir universel : « *C'est le sentiment qui mène le monde*⁴²⁵ »

Enfin, Yasmina KHADRA avance que son roman met en avant « *les méfaits de l'idéologie, les méfaits de la puissance.*⁴²⁶ » En effet, l'auteur voudrait aller au-delà de ce que nous venons de dire et à juste raison parce qu'il tente d'établir un lien entre le monde musulman et l'Occident tout en profitant de son vécu et de son statut social réel :

« *Comme j'ai la chance d'avoir une double culture : la culture arabe-berbère et la culture occidentale, cela me permet de voyager sans visa, sans contraintes, sans clandestinité. Je voyage en toute souveraineté parce que je comprends les uns et les autres et à travers mes livres, j'essaye justement de faire comprendre aux uns les autres.*⁴²⁷ »

Il semble également que Yasmina KHADRA soit influencé par la décennie noire algérienne durant laquelle il découvre l'absurdité de la violence. Cela est bien évidemment illustré dans son roman, sorti en 2015 *La dernière nuit du Raïs*⁴²⁸. Cette influence, cette tristesse due au passé est bien identifiable dans le passage suivant :

Ces horribles attentats m'ont rappelé la violence terroriste que les Algériens ont subie au début des années 90. Ce spectacle abominable a réveillé en moi des souvenirs macabres qui me font

⁴²⁴ [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=6OnWpeilYDo> [consulté le 09 mars 2019 à 19:40].

⁴²⁵ [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=YsBIhdIEyLs> [consulté le 25 mars 2019 à 00:40].

⁴²⁶ [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=Lhim3DjBt-U> [consulté le 13 avril à 11:29].

⁴²⁷ [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=6OnWpeilYDo> [consulté le 09 mars 2019 à 19:42].

⁴²⁸ KHADRA, Yasmina, *La dernière nuit du Raïs*, Julliard, 2015. 216 pages.

*douter grandement de l'espèce humaine. Ça a été pour moi comme une sorte de rechute après la maladie, en l'occurrence la décennie noire que j'ai endurée en Algérie avec le peuple algérien. Cette rechute a été beaucoup plus frustrante et plus éprouvante que la maladie elle-même parce qu'à un certain moment on pensait avoir dépassé ce stade-là et pouvoir recouvrer une certaine lucidité après une convalescence méritée. Mais, malheureusement, ces attentats ont détruit tous les espoirs, certainement naïfs.*⁴²⁹

En revanche, Ziad DOUEIRI est influencé par le cinéma de Tarantino avec lequel il a réalisé des Blockbuster tel que *Jackie Brown* et *Pulp Fiction*. Ceci dit, chaque artiste œuvre selon ce qui l'influence et ses propres convictions artistiques, politiques, ou autres.

L'espace sert à contextualiser le film/le roman et combler les attentes des récepteurs. Le lecteur a besoin de son imagination pour concevoir l'espace littéraire du roman, quant au spectateur, il n'a qu'à regarder les images picturales mouvantes pour comprendre le cadre spatial dans lequel le film se déroule. Le spectateur fait appel à sa mémoire pour trouver des points de repère lui permettant d'identifier les lieux et comprendre les implicites que chaque endroit symbolise. Yasmina KHADRA défend les Palestiniens par des moyens d'ordre linguistique et Ziad DOUEIRI fait la même chose mais par des moyens d'ordre cinématographique et d'ordre culturel comme l'intégration de la minorité chrétienne du Proche-Orient.

Le roman se réapproprie symboliquement l'espace et ce dernier peut acquérir une nouvelle valeur symbolique, autre que celle des lieux référentiels. L'adaptation cinématographique de l'espace romanesque est plus animée par rapport au roman car ce dernier dépend uniquement de l'imagination du lecteur, tandis que le cinéma offre une lecture visuelle, parfois très détaillée :

*Il n'y a pas de limite inhumaine à ce que le film peut saisir, et à ce qu'il peut refléter ou contenir dans le mouvement, des espaces les plus grandioses comme des moindres détails de la nature, des touches légères comme des masses de la vie collective, du cadre de la vie ou de la vie elle-même. Tout cela, il le perçoit sous un certain angle, s'en détourne après en avoir ou non tiré parti, en garde toujours quelque chose, au moins l'empreinte, ou le rêve, tend ainsi, d'observation en fantaisie ou en syllogisme, enroulant son expérience sur une sorte de bobine, à finir bien ou mal, logiquement.*⁴³⁰

Il ne s'agit pas de la supériorité d'un art sur un autre. Il s'agit de faire la différence entre la représentation spatiale dans un roman, la représentation spatiale dans un film et l'adaptation du

⁴²⁹ LEVY, Elias, le 09 décembre 2015 [en ligne]. Disponible sur:<https://www.cjnews.com/other-communities/en-francais/une-entrevue-avec-lecrivain-yasmina-KHADRA> [consulté le 152 avril 2019 à 02:50]

⁴³⁰ COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Presses Universitaires de France ; Édition : 1re 1958. p. 118.

cadre spatial d'un roman par le cinéma ; les enjeux qui régissent l'adaptation et les conséquences qui en découlent. Nous pourrions terminer par dire que le réalisateur, grâce à son intelligence et grâce aux différents cinéastes qui l'ont influencé, arrive, approximativement, à porter sur écran de manière subtile le roman de Yasmina KHADRA sans pour autant mettre en scène tous les lieux cités dans le roman. Néanmoins, il aurait réalisé une copie du roman, cela ne serait peut-être pas intéressant pour tous les téléspectateurs, notamment ceux qui ont lu le roman. Car, l'adaptation cinématographique d'un roman est une réécriture de celui-ci, à travers le traitement de l'espace, mais aussi du temps.

II- Le cadre temporel de *L'Attentat* film et roman : entre circularité et linéarité

Introduction

« *Qu'est-ce en effet que le temps ?*⁴³¹ », se demande Saint Augustin. Le temps « *n'est-il d'abord, et au moins, un mot ?*⁴³² », déclare Etienne Klein. « *Qui serait capable de l'expliquer facilement et brièvement ? Qui peut le concevoir, même en pensée, assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ? Est-il cependant notion plus familière et plus connue dont nous usions en parlant ?*⁴³³ », rétorque Saint Augustin. Ces interrogations montrent bien la difficulté que nous avons à cerner cette notion, et que chaque tentative en vue d'en trouver une définition claire, nette et précise semble être un coup d'épée dans l'eau.

De prime abord, le concept en tant que tel apparaît, certes, intelligible et à l'air saisissable : « *Si personne ne me le demande, je le sais*⁴³⁴ » soutient Saint Augustin, mais ce n'est pas évident car la complexité s'impose dès qu'on cherche à lui conférer une signification :

« *Si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. Pourtant, je le déclare hardiment, je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé ; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir ; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore ? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi lui qui ne peut être qu'en cessant d'être ?*⁴³⁵ »

ajoute-t-il.

De ce fait, est-ce parce que Amine désire expliquer son présent qu'il tente de « rejoindre » son passé dans la spirale des événements qui l'entourent ou l'aspirent ? Est-ce pour cette raison que KHADRA choisit nettement une structure boucle en jouant sur le temps obligeant ainsi son lecteur à plonger dans des passés contradictoires pour expliquer des présents qui le sont encore davantage ? En effet, définir la nature du temps constitue l'un des plus difficiles problèmes de la réflexion

⁴³¹ AUGUSTIN, Saint, *Les confessions*, éd, Flammarion, 1964, Livre XI, Chapitre XIV, p. 396.

⁴³² KLEIN, Etienne, *Les tactiques de chronos*, éd, Flammarion, 2004.

⁴³³ AUGUSTIN, Saint, Op. cit. p. 396.

⁴³⁴ Ibid. p, 396.

⁴³⁵ Ibid. p, 396.

philosophique. Les érudits avaient essayé, depuis la nuit des âges, à éclairer le concept, mais sans aboutissement vraiment satisfaisant. Certes, le concept est le même, mais les approches définitoires sans riches et variées, et ce, selon le domaine et la visée du chercheur.

Le temps, cette sibylline notion qui « *paraît être composée d'instant perpétuellement différents* ⁴³⁶ », garde toujours ses secrets malgré toutes tentatives visant son élucidation. Chacun tente de lui conférer une définition répondant à ses recherches, visées et ambitions, mais aucune définition n'a reçu jusqu'ici, chez les savants comme chez les philosophes, un consentement général.

Cette analyse a pour enjeu de lever le voile sur le traitement du temps chez KHADRA et son adaptation cinématographique et ce à travers *L'Attentat* réalisé par Ziad DOUEIRI.

Le temps, dans un roman ou dans un film, n'a pas souvent la même mesure physique que celle de l'échelle du temps universel (UT⁴³⁷). Il arrive que nous trouvions d'autres perceptions, voire même d'autres formes de temps. Le temps romanesque est « *une vaste confrontation entre une aporétique de la temporalité et une poétique de la narrativité*.⁴³⁸ » Le lecteur se trouve contraint à ne pas perdre l'enchaînement des événements du roman. En revanche, « *Au cinéma, nous n'avons jamais à faire attention à ne pas perdre le fil du texte : il n'y a pas de texte*⁴³⁹ » ; mais c'est à travers l'image que le spectateur parvient à suivre l'ordre temporel de l'histoire. Cela dit, à seule fin de mettre en évidence un objectif bien ponctuel que la présente partie de notre recherche envisage de clarifier, il est question dans nos écrits de répondre à la problématique suivante : Quel parallèle pourrions-nous établir entre la représentation temporelle de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA et son adaptation cinématographique par Ziad DOUEIRI ?

L'Attentat est un roman qui nécessite plusieurs lectures pour être appréhendé. Chaque personnage nous envoie dans une histoire et chaque histoire nous offre davantage de récits. Toutes ces histoires sont insérées dans ce roman à travers la mise en abyme de plusieurs récits encadrés par différents cadres temporels. Et d'après notre premier constat, le temps dans *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI est différent de celui du roman, mais ce n'est pas un critère décisif nous permettant d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'adaptation du cadre temporel de *L'Attentat* n'est pas fidèle.

Il semble, pour réaliser son film, que le réalisateur se trouve contraint de suivre un emploi du temps bien défini. De ce fait, il s'astreint aux modifications temporelles et ce pour faire passer l'essentiel de son message en une durée de temps assez courte.

⁴³⁶ Pierre Aubenque, *Aristote*, Université de Paris-IX-Sorbonne, encyclopédie Universalis 14.

⁴³⁷ UT : une abréviation de temps universel en anglais (Universal Time).

⁴³⁸ Ricœur, Paul, *Temps et récit (Tome 3)*, Seuil, 1985. p. 10.

⁴³⁹ STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, tome 3 : Le temps du cinéma et la question du mal être*, Galilée, 2001. p. 32.

Pour mener à bien notre analyse, nous allons nous appuyer sur la théorie narratologique incontournable de Gérard Genette selon laquelle « *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).* » Cela dit, en focalisant essentiellement notre attention sur la notion d'anachronies telle qu'elle a été développée par G. Genette, nous allons essayer de mettre en parallèle le film et le roman afin de déceler les différences et les ressemblances qui y figurent.

Le mot « *anachronies* » est apparu pour la première fois chez Léon Daudet⁴⁴⁰ désignant « *l'inadaptation d'une personne à une époque* ». Mais ce même mot est repris par Genette dans *Figure III* pour traiter des « *rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit* ». Pour Genette, les anachronies narratives sont « *les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit* ». Autrement dit, « *étudier l'ordre temporel du récit, c'est confronter l'ordre de la disposition des événements dans le discours narratif (récit) à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire* » ; et les formes les plus connues de discordance entre le temps du récit et le temps de l'histoire sont : L'analepse et la prolepse. (p. p. 78-79).

Pour arriver à bon port, il convient de signaler que cette section comportera trois éléments essentiels à notre analyse en l'occurrence la manifestation du temps dans le roman, la manifestation du temps dans le film et l'analyse temporelle de l'Attentat roman et film.

1- Le temps : un préambule théorique

1-1- Approche narratologique du temps romanesque

Le temps est habituellement saisi par des unités de caractère universel : heure, minute, seconde, microseconde, ... Dans le roman, la conception du temps est différente. Autrement dit, les unités qui mesurent et indiquent le temps de l'histoire sont les nombres de lignes, de paragraphes, la ponctuation, les techniques de la narration telles que les discours rapportés ou narrativisés, les indices textuels et d'autres moyens conçus par les théoriciens.

« *L'écriture peut user de plusieurs procédés pour mettre en place une situation énonciative qui mène manifestement à un manco dans le texte. Ces procédés multiples correspondent à des*

⁴⁴⁰ Léon Daudet est un écrivain, journaliste et homme politique français

*stratégies discursives qui poursuivent des buts tout aussi variés.*⁴⁴¹ » Ce passage montre que la plume du romancier œuvre selon des savoir-faire réfléchis, pour contextualiser l'histoire de son œuvre. Entre autres, le temps est l'un des éléments-clé pouvant mettre en contexte le contenu de l'œuvre, notamment le déroulement des événements.

L'écriture romanesque est abordée, et ce depuis des longtemps, par des différentes théories qui ne cessent de s'interroger et sur la forme et sur le fond de ces différents manuscrits. La narratologie, initiée par les russes, en est l'une des plus importantes. S'occupant de la structure narrative des textes littéraires à travers des techniques et des points de vue. Gérard Genette nous propose, dans son œuvre *Figure III*, une somme importante de notions et de techniques narratives qui traitent les corpus littéraires d'un point de vue exclusivement narratologique.

Gérard Genette met à notre disposition des outils, exclusivement littéraires pour analyser le temps dans un roman tels que la pause, l'ellipse, la prolepse et l'analepse. Il faut noter que le cinéma s'est inspiré de la narratologie de Gérard Genette et en a emprunté pas mal de ses notions. D'ailleurs, Jullier Laurent le confirme dans l'un de ses cours magistraux à l'Université Paris III : « *Le cinéma peut se servir de ce qui a été fait dans les autres arts.*⁴⁴² »

A partir de ce qui précède, nous allons élaborer une analyse traitant la représentation temporelle de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA tout en faisant recours aux Universels-singuliers de Louis Porcher, qui nous semble une démarche pertinente pour compléter la démarche suggérée par Gérard Genette.

1-2- Impératifs techniques cinématographiques et choix esthétiques

La littérature emprunte certaines notions au monde cinématographique pour assurer la narration telles que la focalisation, l'ellipse, l'analepse et la prolepse, ... Le récepteur devant un film soit-il ou devant un roman, est déjà conscient qu'il est face à la virtualité, il accepte le fait que ce qui est présenté dans un film ou dans un roman appartient à la fiction et à l'imaginaire. Dans le cas du cinéma, il est conscient que c'est un monde virtuel qui donne l'illusion de la réalité. Donc, si un acteur meurt dans un film, on sait qu'il est encore vivant dans la vie réelle et à juste raison parce que le cinéma est une représentation artistique. Cela est souligné par Samuel Taylor Coleridge, dans son essai *Autobiographie littéraire*, comme *la suspension consentie de l'incrédulité*. Cela a de quoi

⁴⁴¹ VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, 1989. p. 73.

⁴⁴² Forum des Images, Le 20 février 2009 [en ligne]. Disponible sur: <https://www.dailymotion.com/video/x8xdot> [consulté le 09 septembre 2018 à 08:15].

surprendre, puisque le cinéma et la littérature sont des univers artistiques et virtuels ayant comme objectif de satisfaire l'imaginaire et la soif du public en adoptant de multiples points de vues narratifs et de milliers de techniques qui ne cessent d'évoluer à travers les siècles.

La conception du temps dans un film n'est pas la même que dans un roman. Par analogie et extension, le roman peut se lire selon le nombre de pages et le visionnage d'un film ne peut durer plus de deux, trois ou quatre heures, à l'exception de *L'Incendie du monastère du Lotus rouge* réalisé par Zhang Shichuan (l'adaptation du roman Jianghu qixia zhuan). Logiquement, ce film est considéré comme étant le plus long-métrage de l'histoire cinématographique⁴⁴³ sans pour autant donner la même lecture de celle du roman. Dès lors, adapter un roman entier est l'une des problématiques auxquelles les cinéastes font face en prenant en considération le facteur temps. Ainsi, Les cinéastes produisent des films à partir d'un roman qui « *ne peut donc traduire exactement ce qu'ils expriment*⁴⁴⁴. » Et à juste raison parce que le public trouve le plaisir en regardant quelque chose de nouveau.

Un autre détail dans la notion du temps nous paraît important : le film pourrait étendre le temps de l'histoire comme il pourrait l'abréger. A titre d'exemple, le film *Into the Woods : Promenons-nous Dans les bois*, réapproprie le conte-type n° 333, *Le Petit Chaperon Rouge*, rédigé en une seule page, dure deux heures et quatre minutes. Par contre, *Les Trois Mousquetaires (film, 2011)*, adaptation de l'œuvre majeure d'Alexandre Dumas, dure une heure et cinquante minutes bien que le roman soit tissé sur 914 pages. Ces exemples pourraient illustrer la difficulté d'adapter un roman tout entier. C'est là que réside l'épineuse problématique de la dimension temporelle du roman et du film). Mais ce n'est pas tout.

L'adaptation cinématographique est une opération de transformation qui met l'accent non sur « *comment le temps se cristallise en espace, mais comment l'espace impose une distance temporelle*⁴⁴⁵ ». Ce passage indique que l'espace impose un traitement particulier du temps et interfère fortement dans la conception de la dimension temporelle dans un film. En effet, un déplacement qui dure neuf heures peut-il être repris en neuf heures dans un film ? Donc, le temps et l'espace sont étroitement imbriqués.

⁴⁴³ Sophie Bernard, Insolite, ajouté le 15 juillet 2014 [en ligne]. Disponible sur: [https://www.gentside.com/insolite/ambiance-le-film-le-plus-long-du-monde-qui-dure-720 heures_art63572.html](https://www.gentside.com/insolite/ambiance-le-film-le-plus-long-du-monde-qui-dure-720-heures_art63572.html) [consulté le 17 septembre 2018 à 08:15].

⁴⁴⁴ CLERC, J.-M. *littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.p. 119.

⁴⁴⁵ Renaud Ferreira de Oliveira, Conférence de 21 septembre 2013 – CIEP.

D'ailleurs, il faut noter que les réalisateurs font recours à d'autres procédés pour indiquer le temps ou l'espace tels que l'écriture ou l'ellipse. Par exemple : *American Nightmare 3 : Élections*⁴⁴⁶: « *Nuit de la purge. 12 minutes avant la purge annuelle* » pour annoncer le début des crimes légaux aux États-Unis, *Mr. Right*⁴⁴⁷: « *23 ans plus tard* » pour faire l'économie de plusieurs années, ...Les techniques: Accélééré comme *Breaking Bad*⁴⁴⁸, *Adaptation*⁴⁴⁹,... Ils font également recours aux objets : la *boussole* de Jack Sparrow qui libère le Capitaine Salazar, son navire et ses matelots du Triangle du Diable où ils passent à un autre temps, à un autre espace et à un autre état d'âme (la malédiction), la navette spatiale d'*Elysium*⁴⁵⁰ à l'aide de laquelle Max réussit à se transporter de la terre à Elysium (planète artificielle construite par l'homme) pour se soigner d'une irradiation mortelle, la caméra mystérieuse de *Time Lapse*⁴⁵¹ qui changent la vie des acteurs, ou carrément un être humain comme *Monsieur Le Temps* dans *Alice de l'autre côté du miroir*⁴⁵².

Parfois, il n'est pas aisé de saisir l'espace et le temps dans un film à l'exemple de *Sixième sens*⁴⁵³, *Against the Sun*⁴⁵⁴, *Pitch Black*⁴⁵⁵, *Buried*⁴⁵⁶,... Dès lors, les processus de l'adaptation cinématographique seraient le dilemme des cinéastes. Jeanne Marie Clerc, dans *Littérature et Cinéma*, confirme ce que nous avons expliqué et avance que « *le temps cinématographique n'est pas saisi comme son homologue romanesque.* »⁴⁵⁷ Et cela pourrait souligner l'opération complexe de la conception et de la mise en place du temps et de l'espace dans chaque produit artistique, notamment l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

Le temps, dans *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI varie entre linéarité, analepse, plan noir et d'autres procédés cinématographiques marquant le temps que nous allons discuter durant cette analyse.

⁴⁴⁶ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=228165.html] le 12/09/2018.

⁴⁴⁷ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=198283.html] le 12/09/2018.

⁴⁴⁸ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=fu5Wbl2qz1Y>] le 12/09/2018.

⁴⁴⁹ Consulté sur : [https://www.youtube.com/watch?v=whFDhg_2gAQ] le 12/09/2018.

⁴⁵⁰ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=182991.html] le 12/09/2018.

⁴⁵¹ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19549355&cfilm=230055.html] le 12/09/2018.

⁴⁵² Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=221904.html] le 12/09/2018.

⁴⁵³ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=HEd92ksuHNo>] le 12/09/2018.

⁴⁵⁴ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=233182.html] le 12/09/2018.

⁴⁵⁵ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=25132.html] le 12/09/2018.

⁴⁵⁶ Consulté sur : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=147940.html] le 12/09/2018.

⁴⁵⁷ Clerc, J. M., *Cinéma et littérature*, Paris, Nathan, 1999, p. 176

2- Analyse temporelle de *L'Attentat* (film et roman) : une étude comparative complexe

2-1- L'incipit : espace de la circularité temporelle

L'incipit est le "*lieu privilégié du protocole de lecture*."⁴⁵⁸ Il sert à donner une première impression chez le lecteur et à fournir des informations générales sur le roman.

L'incipit de *L'Attentat* est à la fois un incipit proleptique⁴⁵⁹ et un incipit *in medias res*⁴⁶⁰. Il plonge le lecteur dans une histoire ayant déjà commencé bien avant qu'il n'ouvre le roman. En effet, l'incipit de ce roman est son excipit. Ce sont les derniers moments de la vie d'Amine mis dans une prolepse. Gérard Genette définit la prolepse comme « *toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur* ».⁴⁶¹ Nous avons l'impression que le temps se dilate. Il n'a pas de mesure précise car d'un côté, Amine se trouve dans un endroit et dans un temps inconnus, et d'un autre côté, le narrateur raconte une histoire qui nous renvoie, quelque part, dans son passé enfantin. Une analepse vient subtilement se glisser dans cette prolepse, ce qui complexifie davantage cet incipit.

La scène inaugurale du film nous semble fidèle car le réalisateur a fait recours à une technique cinématographique, dans le pré-générique, qui est, en quelque sorte, une prolepse. Nous parlons de la *préfiguration* ou *foreshadowing*. Cette technique est définie comme suit :

*Un procédé narratif par lequel un auteur suggère ce qui est à venir dans son récit, à travers des signes avant-coureurs se manifestant par la mention de points d'intrigue a priori anodins entre le début et le milieu de l'histoire, mais qui en réalité annoncent et préparent de manière sous-jacente le déroulement futur de celle-ci. Ces signes réapparaissent de façon plus significative lors d'un événement ultérieur, dévoilant ainsi leur véritable sens aux yeux du public.*⁴⁶²

Sihem pleure dans la gare routière comme signe de séparation anticipée. Amine, quant à lui, avance : « *Mais ne change pas. Je veux que rien ne change* ».⁴⁶³ Cette réplique contient des indices renvoyant aux changements radicaux qui vont bouleverser la vie d'Amine. En avançant, toujours

⁴⁵⁸ SAINTE-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, (sous la direction de), Paul Aron, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2010. p. 304.

⁴⁵⁹ Incipit proleptique est un pronostic vers ce qui va se passer dans le roman.

⁴⁶⁰ L'incipit *In medias res* sert à situer le lecteur au milieu des événements.

⁴⁶¹ GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972. p. 82.

⁴⁶² [en ligne]. Disponible sur: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Foreshadowing> [consulté le 01 juin 2019 à 01:55].

⁴⁶³ *L'Attentat*, film.

avec cette séquence, Amine révèle, devant l'audience de la cérémonie des Prix: « *Celui que vous imaginiez être un ennemi, se retrouve tout à coup coucher sur la table de l'opération.*⁴⁶⁴ » Dans la séquence qui va suivre, Amine se trouve devant des victimes israéliennes dans le bloc opératoire.

Le langage cinématographique repose sur le signe iconique et les mouvements de la caméra et l'adaptation n'est que « *la question de la vocation (romanesque, narrative, ou au contraire a-narrative.*⁴⁶⁵ » De ce fait, ce procédé employé par le réalisateur pourrait confirmer notre hypothèse de la fidélité de l'adaptation de l'incipit en prenant considération de la forme et non pas du fond.

2-2- L'ellipse au service de la contraction temporelle cinématographique

L'ellipse, selon Genette, est l'« *absence du récit sommaire, absence de la pause descriptive.*⁴⁶⁶ » Autrement dit, « *une simple accélération du récit*⁴⁶⁷. » La narratologie de Genette a inspiré le cinéma qui a fait entrer dans son dictionnaire des termes narratologique y compris l'ellipse. Marie-Thérèse JOURNOT nous définit l'ellipse du cinéma comme suit :

« *un saut dans le temps diégétique (de l'histoire) : le récit passe ainsi d'une action à une autre, d'un temps et souvent d'un espace à un autre, attendant du spectateur qu'il comble ce manque, qui n'est pas toujours mesurable. C'est le cas de la plupart des récits, dans lesquels le temps diégétique est supérieur au temps de la lecture ou de la projection, le temps du récit.*⁴⁶⁸ »

La première ellipse dans le film porte sur l'épisode de la prise en charge des victimes au service des urgences après l'attentat de Tel Aviv. On ne sait d'où elles viennent, ni ce qui s'est passé.

D'abord, les quatre pages consacrées à l'évacuation et la prise en charge des victimes ont été mises en scène dans une séquence défilant des plans rapides et ciblés. En outre, le réalisateur a supprimé tout ce qui pourrait humilier le Docteur Jaafari tel que le passage où le blessé lui crache dessus (d'ailleurs le cinéaste évite tout au long du film de mettre en scène l'humiliation qu'Amine subit soit par les Israéliens, soit par les Palestiniens.) Il pourrait s'agir de son respect envers ce personnage qui a des principes humanistes et qui est quelqu'un d'intellectuel refusant la logique de

⁴⁶⁴ *L'Attentat*, film.

⁴⁶⁵ Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, CEFAL, 2007. p. 08.

⁴⁶⁶ GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972. p. 139.

⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 85.

⁴⁶⁸ JOURNOT, Marie-Thérès, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2011. p. 43.

la guerre. Il pourrait également s'agir de la valorisation de son métier noble qui consiste à sauver les vies.

Par ailleurs, le fond sonore a beaucoup contribué à la compensation de l'ellipse portant sur l'arrivée des blessés dans les urgences : Les hurlements, les gyrophares, les bruits des matériaux, les dialogues rapides entre l'équipe soignante, le son de la fréquence cardiaque, les brancards, la télévision, ... A travers les plans rapides, les scènes heurtant la sensibilité et le fond sonore, le cinéaste adapte les quatre pages des urgences tout en respectant le contenu significatif de cet épisode.

2-3- Flashbacks / Analepses à valeur informative et explicative

L'ellipse pourrait croiser les analepses dans le film et à juste titre car les événements sont racontés de manière rapide de sorte que la séquence respecte l'emploi du temps du film.

Selon Genette, l'analepse désigne « *toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.*⁴⁶⁹ » Cette notion a été empruntée au cinéma pour désigner « *le retour en arrière du récit dans le temps diégétique, vers des événements antérieurs.* »

La seconde analepse se manifeste dans l'hôtel où Amine réside après sa sortie de prison. Elle s'étale sur une amplitude importante ; il se rappelle en effet de sa vie avec sa femme dès le premier jour jusqu'à leur mariage. Le roman nous offre au fur et à mesure des informations sur Sihem. D'ailleurs, tout au long du roman, et étant morte, n'apparaît qu'à travers les analepses d'Amine. Par contre, le récit filmique insère un flashback dans lequel nous découvrons Sihem, en chair et en os, sa personnalité, ses rêves, etc. Donc le rôle de l'ellipse filmique est d'adapter les fragments elliptiques d'Amine en décrivant Sihem dans une seule séquence filmique en flashback.

Ce que nous avons remarqué est le fait que le réalisateur, encore une fois, nous explique comment les Jaafari se sont rencontrés tandis que l'auteur ne le fait pas. Sihem se fait blesser pour rencontrer le Docteur Amine. Yasmina KHADRA n'a pas apporté de réponses pour expliquer ce point, mais Ziad DOUEIRI se trouve contraint de donner des réponses au spectateur non seulement en ce qui concerne la première rencontre des Jaafari, mais également tout ce qui pourrait être explicable. Pour le réalisateur, apporter des éclaircissements fait partie intégrante d'une adaptation cinématographique. Son but :

⁴⁶⁹ GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972, p. 82.

*c'est de comprendre cette femme. Pourquoi elle a fait ce qu'elle a fait ? [...] dans un livre, tu as un mois pour lire un livre [...] Dans un film, t'as une heure ou deux heures pour faire un film [...] le réalisateur doit te donner le plus possible d'informations et de réponses. Il fallait donner un peu plus de clarté à ce personnage. Et ça a pris beaucoup de travail, des recherches, réflexions.*⁴⁷⁰

Il semble, d'après ce passage, que le cinéaste ait fait des recherches importantes sur le conflit israélo-palestinien et l'a relaté symboliquement avec la rencontre des Jaafari. A l'hôpital, Sihem est venue pour soigner une contusion après sa chute de cheval. En effet, dans une séquence ultérieure, il s'avère qu'elle n'était venue que pour rencontrer le Docteur et la contusion n'était qu'un prétexte. Le cinéaste libanais désire que la rencontre de Sihem et Amine soit préméditée pour servir l'enchaînement des événements et pour donner des explications au spectateur. Sihem, par le mensonge du cheval, passe à l'action et programme sa vengeance à travers son mariage avec le docteur crédible Amine Jaafari. Sihem tombe amoureuse d'Amine et commet un attentat.

Le deuxième flashback est filmé en faisant recours à l'effet koulechov. Ce dernier est une technique cinématographique consistant à exprimer les sentiments du personnage par le montage. Pour l'effet de koulechov, Marie-Thérèse JOURNOT nous explique « *qu'une image n'a pas de sens en soi, mais que c'est la mise en contexte par le montage qui apporte la signification.*⁴⁷¹ » Cet effet permet de relier entre les images qui défilent et de créer un sens.

Amine regarde la lettre dans un gros plan et se souvient de ce que Moshé lui avance concernant l'enquête de sa femme. Amine et Sihem dans un plan américain à la gare routière. Travelling latéral et la caméra suit les pas des deux acteurs : Sihem marchant dans le couloir du bus et regardant Amine qui suit les pas de sa femme derrière la vitre. Le bus démarre et Sihem d'adresse au chauffeur pour s'arrêter. Elle adresse son regard à la caméra pendant un moment et brise le quatrième mur⁴⁷². Un regard subjectif en focalisation interne à travers les yeux du conducteur du bus nous montre Sihem rejoignant quelqu'un dans une Mercedes de couleur crème. Le plan suivant met en scène quelques moments de la fête du restaurant qui serait explosé. Enfin, nous retournons au plan principal où Amine regarde la lettre.

Le troisième flashback est également réalisé par le biais de l'effet de koulechov. Il s'agit de la quête de vérité d'Amine à Naplouse. En effet, il fait appel au fur et à mesure aux informations antérieures de sa vie privée avec sa femme et les éléments de l'enquête de police.

⁴⁷⁰Euromed Audiovisuel, ajoutée le 26 juillet 2013 [en ligne]. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=YFXtjL19_Es [consulté 15 novembre 2018 à 01:28].

⁴⁷¹JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2011.p. 41.

⁴⁷²Le quatrième mur est un mur invisible et imaginaire désignant la communication entre l'acteur et le spectateur.

Amine, dans le plan principal, est en train de rassembler les pièces de puzzle dans sa tête. Dans les plans annexes, Le Cheik Marwan menace les israéliens à travers la télévision, Sihem hésite de répondre au téléphone, Amine réclame qu'elle soit présente durant la cérémonie du Prix *Bar Eliezer*, Sihem lui explique que ce n'est pas possible. Il commence à comprendre ce qui s'est passé.

Le quatrième flashback passe par les propos d'Adel qui, finalement, décide de tout dévoiler à son oncle Amine à propos de l'attentat de sa femme. Adel, dans un plan rapproché épaulé, raconte comment et quand Sihem a rejoint la résistance. Sihem, prise en légère plongée montrant une moitié de son corps, ouvre la mallette d'Adel et trouve un pistolet, un téléphone et des documents. Travelling arrière suivant Adel qui entre dans cette chambre et surprend Sihem ouvrant sa mallette. Montage alterné entre Sihem et Adel qui prend son pistolet et hésite enfin à l'utiliser contre Sihem. Cette dernière apparaît fugitivement perplexe, silencieuse et trop pensive. Un ouvrier prend un escarbot en panoramique. Adel, Sihem et Amine réunis dans une table dans le jardin de la maison d'Amine à Tel Aviv. La voix d'Adel relie et met en contexte tous ces plans. Amine rend visite à Janin à travers la voix intradiégétique d'Adel de cette séquence, ce qui nous donne une prolepse insérée dans cette même analepse.

La dernière analepse filmique est insérée grâce au contenu de la cassette vidéo dans laquelle l'équipe de l'attentat de Sihem se prépare pour réaliser son projet. Amine regarde le contenu de l'enregistrement et découvre rétrospectivement comment sa femme se prépare, comment elle refuse de diffuser une revendication enregistrée, comment elle pleure quand il coupe le téléphone durant la cérémonie des Prix.

Toutes les informations et les événements mis en scène à travers ces flashbacks sont tirés du roman, sans pour autant respecter l'ordre chronologique romanesque. Laurent Hébert nous explique que :

« Le temps de la lecture du roman est aussi libre pour le lecteur qui peut lire une page par jour ou tout le livre d'un trait, sauter un chapitre et revenir en arrière, etc. Il n'en est pas de même pour le cinéma et le théâtre pour lesquels le temps du spectacle est prédéterminé, fixe et d'une traite.⁴⁷³ »

Le lecteur est libre de lire son roman quand il veut, mais le spectateur est limité par un intervalle temporel dans lequel le cinéaste réécrit le scénario de l'adaptation de façon à garder les éléments-clés de l'histoire pour assurer généralement la fidélité de l'adaptation. Il semble que les

⁴⁷³ HEBERT, Laurent, *Ecrire une fiction: Littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Eyrolles, 2015. p. 12.

flashbacks sont un moyen approprié pour adapter des fragments éparpillés dans le roman dans une simple séquence.

3- Le temps et l'indicible

3-1- Les plans noirs comme vecteurs de l'horreur

Le cinéaste baigne son film dans le noir tout comme l'auteur qui baigne son roman dans le désespoir. Nous pourrions constater un nombre important de plans noirs dans ce film. Il remplace les trois points de suspension renvoyant au sommeil d'Amine avant le coup de téléphone de Naveed : « *avale un comprimé pour dormir d'un sommeil de juste...*⁴⁷⁴ » Il traduit le choc d'Amine au moment où il découvre le cadavre de sa femme alors que dans le roman, le choc est traduit par la description et la ponctuation: « *Je n'ai pensé à rien* », en italique et suivie par un point final. Le noir, dans ce cas, remplace également la voix homodiégétique d'Amine du récit et la longue description de ses impressions. Amine du roman finit par perdre connaissance : « *je l'ai perdu de vue. J'entends des voitures dans la cours.* » (Page 37).

Le plan noir marque la fin de l'interrogatoire et la liberté d'Amine qui ont été marqués par la voix homodiégétique d'Amine : « *Le capitaine Moshé revient encore, et encore... Au bout du troisième jour, il ouvre la porte du trou à rat et me montre le couloir.*⁴⁷⁵ » Il sépare également les plans de l'analepse de l'hôtel et marque la fin de cette séquence et délimite le début et la fin du film tandis que le roman commence par un majuscule et se termine par un point.

3-2- Silence et musique : entre sommaire et prolongement temporel

Le plan noir est toujours lié au silence. C'est à partir de cette technique que le réalisateur réécrit des passages de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA. Mais le silence est également un signe cinématographique employé dans plusieurs plans pour adapter d'autres passages.

Au moment de l'attentat de Tel Aviv, un silence submerge le plan dans lequel Amine apparaît sur le balcon. Un arrêt temporel suivi par le bruit du vent donnant une sensation lugubre, d'effroi. L'écho de l'attentat dans le roman est traduit par trois points de suspension que le réalisateur a remplacé par un fond silencieux et le bruit progressif du vent.

⁴⁷⁴ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .29.

⁴⁷⁵ Ibid. p. 56.

Dans la prison, Amine du récit ne cesse d'exprimer son malaise et sa frustration. En revanche, Ziad DOUEIRI choisit de mettre en scène un silence religieux pour traduire le gouffre intérieur d'Amine.

L'expression sonore et la musique

Parmi les effets et les techniques cinématographiques mis en œuvre pour adapter le temps dans le cinéma, nous avons les fonds de musique.

La littérature pourrait évoquer le son par la description et par les figures de styles. Le pouvoir des mots est capable de susciter l'imagination du lecteur pour activer ses sens. A titre illustratif, *Madame Bovary*⁴⁷⁶ de Flaubert est qualifié de *bruyant* par les lecteurs et les spécialistes. L'image audio-visuelle concrétise le son, en utilisant des techniques telles que la voix-off, voix interne, la musique intra-diégétique et extra-diégétique, le leitmotiv, ... Le spectateur saisit, à travers les morceaux sonores et les voix⁴⁷⁷ choisies, le sens du message et l'enchaînement de la narration. Le réalisateur, à partir d'un découpage technique, organise le rythme et la récurrence du son et structure son film.

De la page 51 jusqu'à la page 59, Amine raconte son état lamentable en prison et les interrogatoires, parfois agressifs de Moshé. Le cinéaste fait recours à un morceau musical de Hard Rock israélien pour traduire l'état d'âme d'Amine. L'alternance entre le silence et le Hard rock a assuré l'adaptation du cadre temporel romanesque tout en supprimant les détails débordants. Il s'agit d'un équivalent des sommaires romanesques.

La musique semble allonger le temps une fois qu'Amine sort de prison. Nous avons déjà expliqué, dans le cadre spatial, comment la musique a pu traduire et adapter les longs passages du roman. Amine se fond dans l'instant contemplant la rue et songeant à son avenir absurde.

Le cinéaste ajoute une séquence qui ne fait pas partie du roman. C'est une séquence qui a comme fond sonore la musique d'Éric Neveux, *Angel in an Old Chevy*⁴⁷⁸. Cela dit, le cinéaste nous informe à travers cette musique que la séquence fait partie du scénario filmique et n'a rien avoir avec le roman. Dans cette séquence, Amine s'évade dans les rues de Naplouse et le temps semble indéfini et infini tout comme les sentiments du personnage filmique.

⁴⁷⁶ Mary Donaldson-Evans, « À l'écoute des adaptations de *Madame Bovary* », *Flaubert* [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 25 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/579>.

⁴⁷⁷ Selon Derrida, la voix n'ajoute pas quelque chose au cinéma mais elle le cinéma elle-même : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0608031803.html>

⁴⁷⁸ Movie Music Club, ajouté le 10 février 2016 [en ligne]. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=KmysD_THoCs [consulté le 26 novembre 2018 à 11:43].

3-3- Petite histoire/ grande histoire

A l'instar des *Paquets de relations* de Strauss, Louis Porcher nous propose le concept des universels-singuliers⁴⁷⁹, un cheminement réfléchi pour repérer l'espace et préciser son époque. Certains lieux sont des références culturelles ayant des caractéristiques permettant de repérer le temps dans un roman, temps qui représente un monde imaginaire foisonnant *d'informations externes*⁴⁸⁰. Milan Kundera, dans son essai *L'Art du roman*, nous dit que le roman « a été cantonné et de faire entrer dans son espace plusieurs époques historiques.⁴⁸¹ » C'est-à-dire, qu'il peut évoquer la grande et la petite histoire.

La période historique de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA se situe en 2005 lorsqu'Ariel Sharon est encore premier ministre d'Israël : « *Les soldats de Sharon* », « *Sharon est en train de lire la Torah à l'envers.* » (p.p. 212-250). L'adaptation de Ziad DOUEIRI a été réalisée en 2013, c'est-à-dire, huit ans après la publication du roman. De ce fait et pour rapprocher le film du roman, le réalisateur met en scène le poster de Yasser Arafat⁴⁸² et de Mahmoud Abbas⁴⁸³ dans la rue de Naplouse : le signe iconique pourrait remplacer le signe linguistique pour adapter le cadre temporel d'un roman.

Dans une perspective plus vaste, le cinéma, dès son aurore, a pu traiter et rendre clair tous les problèmes que l'être humain puisse rencontrer, car « *Ce qui est donné dans le cinéma, ce ne sont pas des concepts, mais des images et des signes.*⁴⁸⁴ » *The Social Network*, résume la création du Facebook, *The Secret Man: Mark Felt*, résume l'affaire de Watergate,... Notre corpus semble réunir des thèmes immortels tels que la guerre, l'amour, l'amitié et des thèmes implicitement insérés dans le film et dans le roman, selon le point de vue du réalisateur et de l'auteur. Le thème principal est la guerre israélo-palestinienne qui dure depuis un demi-siècle. L'attentat de Sihem a créé une période de tension durant ce conflit et a ouvert l'horizon sur des événements qui vont tout changer pour le personnage principal, Amine. Cette partie de l'Histoire a été fidèlement adaptée car elle constitue le noyau du roman.

⁴⁷⁹ Les universels-singuliers est « *l'ensemble de phénomènes qui ont lieu partout et toujours et que pourtant chaque société, chaque culture, traite différemment, à sa façon.* » [en ligne]. Disponible sur: <https://arlap.hypotheses.org/7685> [consulté le 28 septembre 2017].

⁴⁸⁰ Louis Porcher considère le roman comme un réservoir d'informations externes.

⁴⁸¹ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, 1995. p. 28.

⁴⁸² Le président de Palestine 1996-2004.

⁴⁸³ Le président actuel de Palestine.

⁴⁸⁴ CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Presses Université Laval, 2011. p. 27.

3-4- Les objets vecteurs des sommaires narratifs

Pour Louis Porcher, les objets sont également porteurs de sens. Durant la nuit de l'attentat et avant qu'Amine ne dorme, le narrateur, dans un passage de nature à la fois narrative et descriptive, décrit avec précision ce qu'Amine fait et combien Sihem lui manque quand il contemple sa photo sur la table de chevet : « *Je baise mon doigt, le pose sur la bouche de Sihem et me précipite dans la salle de bain...* »⁴⁸⁵

Dans le film, Amine s'essuie après avoir pris sa douche. Ensuite, il regarde avec douceur la photo de Sihem qui lui dessine un petit sourire sur ses lèvres. Le sourire d'Amine l'acteur traduit le petit bisou d'Amine le personnage. Il dort dans le roman et cela est traduit par un point pour marquer le passage à un autre épisode, mais dans le film, cela est illustré par un *fondus au noir*. Autrement dit, « *Quelques heures sont condensées en quelques fondus* »⁴⁸⁶ pour marquer le passage d'une scène à une autre. C'est ce que Gérard Genette nomme un sommaire.

Ensuite, Naveed passe un coup de fil à Amine à 03:20h du matin: « *Un coup d'œil sur le réveil m'apprend qu'il est 3 h 20 du matin...* »⁴⁸⁷ Le cinéma offre la chance de voir le réveil d'Amine indiquant 3:20h. Nous remarquons que le cinéaste respecte le temps indiqué dans le roman en mettant le réveil à 03 :20.

⁴⁸⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 20.

⁴⁸⁶ *Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque)*, ARTE, ajoutée le 24 juin 2014. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=1av5dJd7tIA> [consulté le 06 novembre 2018 à 12 :29].

⁴⁸⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 29.

Conclusion

L'adaptation du cadre temporel de *L'Attentat* semble, d'un point de vue cinématographique, fidèle car le réalisateur a fait recours à diverses techniques cinématographiques pour rapprocher le film du roman. Cependant, il recourt à un sommaire pour résumer le voyage d'Amine en Palestine en trois semaines, alors que dans le roman, Amine y reste jusqu'à la fin de sa vie. Cet enfermement temporel est dû à l'emploi du temps consacré à la réalisation du film.

Le temps et le lieu, dans un roman, peuvent être adaptés fidèlement comme ils peuvent être modifiés. L'urgence de la situation, au niveau de la production d'un film adapté, implique des modifications sur le plan spatio-temporel. Les réalisateurs font recours à des techniques bien précises pour traiter le décalage temporel, entre le film et le roman, de même pour l'espace. Le roman offre une lecture par le biais du langage littéraire et le cinéma offre une relecture à travers *des conventions visuelles*⁴⁸⁸, c'est-à-dire, des signes et des techniques cinématographiques. Par exemple, le passage d'un chapitre à un autre ou d'un événement à un autre dans un roman, pourrait se traduire par la ponctuation. Dans un film, ce genre de passage pourrait se traduire par un montage alterné, par le zoom, par des plans enchaînés, par un fondu ou carrément par un fondu au noir ou autre couleur.

Nous constatons chez DOUEIRI une grande intelligence quant au traitement de la dimension temporelle puisqu'en faisant recours aux flashbacks, aux sommaires, aux ellipses, il tente de rendre compte de la somme d'informations mais aussi de la somme de sensations que Yasmina KHADRA veut transmettre et provoquer, respectivement, chez le lecteur. Certes, il serait abusif de chercher une correspondance parfaite entre le traitement temporel chez KHADRA et son adaptation par DOUEIRI. Ni les techniques ne sont les mêmes, encore moins les matériaux d'expression dont disposent la littérature et le cinéma. A ce niveau, ce qui importerait d'interroger, c'est l'effet recherché par chacun des deux : écrivain et réalisateur. Sur ce plan, beaucoup de correspondances sont à signaler notamment en ce qui concerne la somme d'informations fournies aux lecteurs. Masi la musique, les plans noirs dont fait usage DOUEIRI nous semblent un peu plus aptes à rendre compte de la profondeur des sentiments d'Amine (désarroi, douleur) ainsi que de la complexité de la situation au Proche-Orient. Cette lecture sera complétée par une analyse portant sur les personnages et les formes narratives.

⁴⁸⁸ Clerc, J. M, *Cinéma et littérature*, Paris, Nathan, 1999, p. 176.

Troisième chapitre
Etude des personnages et de la
structure narrative

Introduction

Il est question dans ce chapitre d'analyser l'adaptation de la structure narrative et des personnages. Il s'agit également de préciser approximativement comment le champ audio-visuel adapte le champ scriptural en compressant une somme importante de données romanesques dans des unités filmiques plus au moins longues. Par le biais d'une étude interdisciplinaire, nous allons mettre la lumière sur l'adaptation de la forme narrative et les personnages de *L'Attentat*. Notre réflexion va donc porter sur la question des éventuels écarts ou non existant entre le roman de Y. KHADRA et le film qui en est tiré, ainsi que sur leurs procédés d'expression et leurs enjeux. Cette section sera scindée en trois sous-sections. La première aux personnages, la seconde complètera la précédente puisqu'elle s'appuiera toujours sur les personnages mais cette fois-ci en adoptant une autre perspective et en visant un autre objectif, à savoir la comparaison de la structure des deux récits (romanesque et filmique) à travers l'approche du monomythe et l'approche ethnocritique. La troisième, quant à elle, sera consacrée à l'étude de deux séquences filmiques par le biais de la théorie cinématographique de l'analyse des séquences filmique, deux séquences qui tenteront justement d'illustrer ce processus de condensation, de suppression, de modification, de reconstruction de tous les éléments précédemment cités : espace, temps, personnages, *etc.*

Notre analyse portant sur les personnages s'inscrit dans une approche interdisciplinaire principalement basée sur la sémiotique, l'ethnocritique et le monomythe. L'approche sémiotique est une discipline convoquée de manière récurrente dans les recherches sur les personnages dans la mesure où elle nous fournit les outils appropriés pour les examiner à la fois sur le plan du signifié et du signifiant. L'analyse ethnocritique pourrait apporter un appui d'une grande importance dans notre recherche du fait qu'elle présente des similitudes avec le monomythe de Joseph Campbell, devenu une source d'inspiration pour les scénaristes de par le monde.

L'objectif principal de la section qui suivra sera donc de comparer, en premier lieu, les personnages romanesques aux personnages cinématographiques. Qu'en est-il des personnages qui déterminent la trame narrative romanesque ? Sont-ils portés tous à l'écran ? Leurs caractères, leurs portraits, physique et moral, leurs rôles sont-ils scrupuleusement adaptés ? Que pourrions dire à propos des épisodes supprimés ? Nous comparerons par la suite la structure filmique à la structure romanesque afin de préciser le processus de l'adaptation de la forme narrative du roman qui nous semble adaptée fidèlement, mis à part quelques éléments que nous découvrirons au cours de notre analyse.

I- Analyse comparative des personnages

L'être de papier, qui est une « *représentation fictive d'une personne*.⁴⁸⁹ » n'est pas une simple composante dans un roman. Le portrait physique peut être un support pour l'appréhension de la psychologie du personnage nous dit Jean-Pierre Goldenstein : « *à travers les traits physiques, les détails du costume, du décor familial, le lecteur est convié à pénétrer l'être "moral" du personnage*⁴⁹⁰ ». Aussi, les portraits physique et psychologique d'un personnage nous donnent-ils des idées sur son profil et sur son rôle romanesque nous fournissant ainsi beaucoup plus de renseignements sur l'histoire du roman, car « *Bien entendu, la caractérisation varie selon l'esthétique romanesque propre à chaque auteur ou à l'époque à laquelle il appartient*.⁴⁹¹ »

Entre personnage et histoire, la relation est très intime et complexe. En effet, ces deux concepts sont, empruntant les mots de Saussure, comme une feuille de papier dont on ne peut couper le recto sans en couper en même temps le verso ; dans le même sens, Laurent Hébert écrivait : « *l'histoire est aussi avant tout portée par des personnages, car ce sont eux qui vont la vivre [...] l'histoire et les personnages sont indissociables*.⁴⁹² »

Un acteur, est un être humain « *qui joue un rôle, qui interprète un personnage, du premier rôle au figurant*.⁴⁹³ » En d'autres termes, l'acteur est un être humain ayant une vie normale et ayant comme profession d'interpréter le rôle d'un personnage, dans une mise en scène. De ce fait, la différence, de prime abord, entre un personnage romanesque et un personnage filmique est l'existence elle-même : le premier n'existe que par les mots dans une œuvre quelconque, dans l'imaginaire de l'auteur et celui des lecteurs alors que l'existence du second est réelle, en chair et en os : il est bien vivant, ce qui pourrait facilement impacter sur l'interprétation faite par le téléspectateur du film, d'où le travail important du casting. Le jeu et le rendement d'un Denzel Washington seront différents de ceux d'un Robert De Niro à titre d'exemple ou d'un Robert Redford. Le choix de l'acteur impact sur l'imaginaire du lecteur sans même parfois que ce dernier ne s'en rende lui-même compte.

L'adaptation des personnages romanesques est un processus plus au moins compliqué parce que le roman offre une description, parfois très détaillée⁴⁹⁴, des personnages. Cela dit, le film peut-il

⁴⁸⁹ Eric Bordas et al., *L'Analyse littéraire*, Armand colin, 2006, Paris. p.15.

⁴⁹⁰ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck, 2015. p. 62.

⁴⁹¹ Ibid. p. 60.

⁴⁹² HEBERT, Laurent, *Ecrire une fiction: Littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Eyrolles, 2015. p. 17.

⁴⁹³ JOURNOT, Marie-Thérès, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2015. p.3.

⁴⁹⁴ En faisant recours aux figures de style telles que l'hypotypose et la métaphore.

incarner littéralement le mot ? C'est ce que nous allons voir dans ce qui suit en se référant aux personnages de Yasmina KHADRA et leur adaptation par Ziad DOUEIRI.

Après plusieurs lectures du roman et plusieurs visionnages du film, il nous paraît que le réalisateur ait apporté des modifications en ce qui concerne le statut social de certains personnages ainsi que le prénom de l'ami intime d'Amine, sa femme et la nièce d'Amine. Il a également mis à l'écart certains personnages qui ont joué des rôles primordiaux dans le roman.

1- Quelques lectures théoriques du personnage

1-1- Le personnage romanesque

Long récit en prose retraçant le parcours d'un héros, « *le roman moderne est un combat entre l'auteur et la part du personnage qu'il poursuit toujours*⁴⁹⁵ ». Il est le lieu idéal où l'imaginaire est maître et où l'auteur redessine « *une société d'hommes avec ses qualités et ses défauts (...) qui se transmettent au lecteur par le biais des personnages*⁴⁹⁶. » Mais, qu'est-ce qu'un personnage ?

Le mot personnage dérive du mot personne. Etymologiquement, le mot personne « *vient du latin persona, terme lui-même dérivé du verbe personare, qui veut dire « résonner », « retentir », et désigne le masque de théâtre, le masque équipé d'un dispositif spécial pour servir de porte-voix*⁴⁹⁷ ». Autrement dit, le sens du mot « personne » renvoyait à une sorte d'accessoire dont se sert un acteur de théâtre pour laisser passer sa voix, pour manier sa voix dans le but de bouleverser les données sensorielles du public et de créer ainsi le sentiment du réel ou du vrai. Mais au fil du temps, « *persona* » qui était le masque porté sur scène est, « *devenu peu à peu le porteur de masque, l'acteur, puis le personnage joué par l'acteur, le rôle*⁴⁹⁸ ». C'est-à-dire, de l'accessoire qu'il était, ce mot devient une personne en chair et en os, et « *du théâtre, des choses du théâtre, il est passé aux choses de la vie, c'est-à-dire au rôle social joué par le personnage social*⁴⁹⁹ ».

De nos jours, le personnage est considéré comme la pierre d'angle de tout roman. C'est par lui que l'auteur assure le maintien de son histoire, il est le vecteur d'une conception du monde,

⁴⁹⁵ MALRAUX, *L'Homme précaire et la Littérature*, éd. Gallimard, Paris, p. 197.

⁴⁹⁶ Le Monde fr, [en ligne]. Disponible sur: https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/personnage-romanesque-et-vision-s-du-monde_1-fra-03.html [consulté le 28 avril 2019 à 00:13].

⁴⁹⁷ *Encyclopédie Universalis*.

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Ibid.

d'une vision particulière que l'auteur souhaite transmettre. C'est une création concertée par le romancier dans la logique de l'univers qu'il fait naître et du regard qu'il décide de porter sur le monde. Cela dit,

*Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible, [...] le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel*⁵⁰⁰ .

En effet, et il s'avère que c'est cette infinité des possibles qui constitue pour les réalisateurs, qui sont avant tout des lecteurs, un tremplin leur permettant d'aller au-delà de la surface du roman pour chercher des significations qui non seulement sont plurielles, mais qui sont aussi parfois loin d'être consensuelles. Tout l'enjeu de la construction d'un personnage réside ici justement.

En dépit de toutes ses qualités, le personnage romanesque⁵⁰¹ reste un « être de papier » comme disait Paul Valéry, mais les romanciers s'ingénient toujours pour lui donner une âme, pour le doter de tout ce qui est humain, de sorte à tenir le lecteur dans l'illusion. En d'autres termes, le romancier essaye toujours de « donner au personnage une identité qu'il souhaite rendre crédible et significative⁵⁰² »

Yasmina KHADRA, par le biais de ses romans, a marqué la littérature maghrébine d'expression française par des personnages exceptionnels par leur complexité. Jonas, Nafa, Juan ou encore Amine sont des personnages qui ont marqué profondément les lecteurs de Yasmina KHADRA. En ce qui concerne les personnages de *L'Attentat*, il est à comprendre que l'auteur, par le biais de sa trilogie, privilégie de faire appel à des personnages palestiniens et israéliens pour donner une impression de réalité et de vraisemblance. Le destin de chaque personnage comporte un message et une vision du monde propre à l'auteur et ouvre de nouvelles perspectives concernant le conflit israélo-palestinien.

Le choix de Yasmina KHADRA d'écrire son roman *L'Attentat* en s'appuyant sur un narrateur homodiégétique ne semble pas innocent. Comme nous l'avons avancé dans notre hypothèse, l'écrivain mène une quête qui nous paraît personnelle pour analyser le processus de

⁵⁰⁰ Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman*

⁵⁰¹ Le personnage romanesque ne peut être séparé de la société et de son évolution dans la mesure où « la forme romanesque est la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. » Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*.

⁵⁰² [en ligne]. Disponible sur: <https://www.site-magister.com/grouptxt4.htm> [consulté le 26 avril 2019 à 06:05].

l'endoctrinement d'un terroriste. D'ailleurs, l'écrivain, durant l'ouverture de la foire du livre de Bruxelles et dans un débat autour de son dernier roman *Khalil*⁵⁰³, souligne :

*J'avais besoin d'écrire ce livre parce que j'avais déjà consacré plusieurs romans au phénomène du terrorisme, et romans qui sont devenus des classiques aujourd'hui puisqu'ils sont enseignés dans les plus grandes écoles militaires du monde, dans les grandes écoles de police. Mais quand je suis revenu à Khalil, c'était surtout par devoir citoyen. Je voyais très bien que y a tout un tsunami de romans sur l'intégrisme qui est un tsunami qui est porté par des gens qui ne savent rien de ce problème, qui ne sont pas aussi à la passe de n'importe quel citoyen et que d'un seul coup deviennent des experts, des experts sans solution et qui font peur aux gens, qui essaient de fracturer une nation, de dresser les uns contre les autres simplement pour se donner une visibilité. Et pour moi, ces gens-là, ces intellectuels-là, n'ont rien à envier aux terroristes eux-mêmes. Donc, j'ai essayé d'être ...d'apporter un éclairage sur une nébuleuse qui enterrait comme j'aime répéter cette formule parce que j'ai eu le malheur ou la chance malheureuse de les combattre pendant huit années par les armes, et je crois avoir quelque chose à apporter et donc je le propose aux lecteurs pour... surtout aux jeunes qui, moi, j'aimerais bien que ce livre soit étudié aux lycées parce que c'est un livre qui s'adresse aux jeunes... mes neveux de quatorze, quinze ans ont lu et n'ont pas été effrayés, au contraire, ils ont parfaitement compris ce que je voulais leur proposer comme vigilance, comme alerte, comme lucidité, comme discernement et ce roman, bien sûr, pourrait les servir comme une espèce de ... pourrait donner aux jeunes d'aujourd'hui ...une espèce d'immunité contre le discours séditionnel...*⁵⁰⁴

Ceci revient à dire que, les écrits de Yasmina KHADRA ne sont probablement qu'une recherche personnelle jusqu'à ce qu'il ait peut-être compris le cheminement psychologique d'un terroriste. Dans son dernier roman, l'auteur se met dans la peau d'un terroriste suicidaire, Khalil. Tandis que dans *L'Attentat*, il était encore observateur, et observateur troublé : dans la peau d'Amine.

Une autre confirmation de la part de l'auteur qui nous semble révélatrice, dans laquelle il nous rappelle qu'il a finalement, à travers son expérience militaire et à travers ses romans, pu comprendre le mode de fonctionnement d'un terroriste :

Aujourd'hui, n'importe qui raconte n'importe quoi sur le terrorisme. C'est devenu une espèce de marcher assez fluorescent et donc, il fallait peut-être que quelqu'un remettre les choses à leur place et expliquer exactement ce que c'est un terroriste, comme il est embrigadé, comment d'un seul

⁵⁰³ KHADRA, Yasmina, *Khalil*, Casbah Editions, 2018. 260 pages.

⁵⁰⁴ Cinergie .be, [en ligne]. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=DFNo_CovBFQ [consulté le 27 avril 2019 à 03:37].

*coup il cultive un certain digne de soi pour se dissoudre dans une entité qui lui échappe totalement.*⁵⁰⁵

En 2005, Yasmina KHADRA publie *L'Attentat*, un roman dans lequel il lance son personnage principal Amine dans une enquête personnelle cherchant les raisons derrière lesquelles sa femme est devenue une terroriste. Il est à comprendre qu'une partie des lecteurs trouvent que sa femme n'est pas une terroriste, mais une simple militante donnant sa vie pour défendre son pays. C'est d'ailleurs tout l'enjeu du roman : ces visions plurielles qui parfois ne se croisent jamais.

Ziad DOUEIRI, dans une interview avec le journaliste Charlie Rose, révèle qu'il a décidé d'enterrer Sihem avec son secret mystérieux car il trouve que les raisons pouvant pousser une personne à commettre un attentat-suicide doivent être plus motivantes que celles du roman et bien plus complexe. Le cinéaste ajoute que le fait de faire exploser une bombe dans un restaurant ne suffit pas pour interpréter cet acte comme une revendication de La Cause palestinienne⁵⁰⁶. Il semble pourtant intéressant de rappeler que le réalisateur, à travers un entretien radiophonique mis en scène dans son film *L'Attentat*, a choisi d'aborder le sujet de l'endoctrinement d'une terroriste dans son film et il cite le nom de la suicidaire palestinienne Wafa Idriss, la première kamikaze palestinienne commettant un attentat-suicide à Jérusalem.

A la suite des révélations de l'auteur et celles du réalisateur, il paraît que les deux artistes partagent un point commun qui est l'étude de l'itinéraire d'un terroriste. Cependant, la structure du roman semble être influencée par cette soif de découvrir le basculement d'un individu, alors que le film n'est influencé que par la structure célèbre de Joseph Campbell, le monomythe.

1-2- Acteurs / personnages filmique

Les acteurs de cinéma sont des artistes dans la mesure où ils donnent une vie à l'histoire du film et nourrissent ses propos. A l'instar du personnage romanesque, qui «*se trouve saisi dans le mouvement d'une lecture qui participe à sa construction*⁵⁰⁷», l'acteur influence le spectateur, notamment les supers stras des blockbusters. L'être de papier, comme le confirme Philippe Hamon, est un «*cas particulier de l'activité de lecture*⁵⁰⁸». Il participe en quelque sorte à la réussite du

⁵⁰⁵ Patrick Simonin, *L'invité*, [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=KsS-g8YYBxg> [consulté le 27 avril 2019 à 05:31].

⁵⁰⁶ <https://charlierose.com/videos/17209>

⁵⁰⁷ CH Montalberti, *Le personnage*, Flammarion, Paris, 2003, p.21.

⁵⁰⁸ PH. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p.119.

roman. L'acteur cinématographique, quant à lui, incarne « *l'être de l'image et son efface* ⁵⁰⁹ » par son interprétation qui ne peut mettre à l'écart son aspect physique en tant qu'être humain, sauf dans les films d'animation où les cinéastes font recours uniquement à la voix de l'acteur.

2- Amine : entre roman et film, conception consensuelle ?

2-1- Amine, protagoniste du récit romanesque

Médecin crédible, ayant une excellente réputation à Tel Aviv. Amine décide, probablement et de manière inconsciente, d'oublier son passé en Palestine. Aucun indice ne renvoie clairement à la position religieuse d'Amine : on ne sait s'il est croyant, athée ou agnostique. Mais à travers les propos des autres personnages, nous pourrions comprendre qu'il n'est pas un pratiquant comme en témoignent les passages suivants :

« nous savons que vous êtes un croyant récalcitrant, presque un renégat, que vous ne pratiquez pas la voie de vos ancêtres ni ne vous conformez à leurs principes, et que vous vous êtes désolidarisé depuis longtemps de leur Cause en optant pour une autre nationalité », « Je sais que tu ignores où se trouve la qaâba, me dit-il, mais une prière est toujours bonne à dire. ». (157-227).

Il mène une vie normale et paisible au sein de la société israélienne, construit des liens amicaux et obtient des prix pour le succès de sa profession. Cependant, l'auteur n'a pas donné une description physique au héros de son roman. Mais comme le signal Jean-Pierre Goldenstein, « *outré son apparence physique, le personnage peut représenter diverses particularités.* ⁵¹⁰ » Amine est un homme ayant des principes humanistes et des ambitions refusant de vivre à la merci de la guerre, des représailles et de la logique de troupeau :

« Je suis chirurgien. Et Adel me demande d'accepter que la mort devienne une ambition, le vœu le plus cher, une légitimité ; il me demande d'assumer le geste de mon épouse, c'est-à-dire exactement ce que ma vocation de médecin m'interdit jusque dans les cas les plus désespérés, jusqu'à l'euthanasie », « Tu as choisi de tuer, j'ai choisi de sauver. Ce qui est l'ennemi pour toi, pour moi est un patient. Je ne suis ni égoïste ni indifférent et j'ai autant d'amour-propre que n'importe qui. Je

⁵⁰⁹ MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image, gloses*. Seuil, 1993, p. 21.

⁵¹⁰ GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck, 2015. p. 60.

veux seulement vivre ma part d'existence sans être obligé de puiser dans celle des autres. Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens. Je suis venu au monde nu, je le quitterai nu ; ce que je possède ne m'appartient pas. Pas plus que la vie des autres. Tout le malheur des hommes vient de ce malentendu : ce que Dieu te prête, tu dois savoir le rendre », « Je hais les guerres et les révolutions, et ces histoires de violences rédemptrices qui tournent sur elles-mêmes telles des vis sans fin, charriant des générations entières à travers les mêmes absurdités meurtrières sans que ça fasse tilt ! dans leur tête. Je suis chirurgien ; je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclament d'autres à tout bout de champ. » (169-241).

Et grâce à son père, il acquiert des principes rationnels et des stratégies de vie réfléchies :

Grâce à lui, alors que je grandissais sur une terre tourmentée depuis la nuit des temps, je refusais de considérer le monde comme une arène. Je voyais bien que les guerres se succédaient aux guerres, les représailles aux représailles, mais je m'interdisais de les cautionner d'une manière ou d'une autre. Je ne croyais pas aux prophéties de la discorde et n'arrivais pas à me faire à l'idée que Dieu puisse inciter ses sujets à se dresser les uns contre les autres et à ramener l'exercice de la foi à une absurde et effroyable question de rapport de forces. Dès lors, je m'étais méfié comme d'une teigne de ce qui me réclame un peu de mon sang pour purifier mon âme. Je ne voulais croire ni aux vallées des larmes ni à celles des ténèbres - il y avait d'autres sites plus séduisants et moins déraisonnables autour de soi⁵¹¹.

Amine semble déchiré entre les deux pays. D'un côté, il s'adapte parfaitement à Tel Aviv au point où il ne rend même pas visite à sa famille en Palestine durant plusieurs années. Le personnage, à travers le passage suivant, témoigne de son admiration à Tel Aviv :

« La première fois que nous étions passés par là, Sihem et moi, nous avons été immédiatement séduits par le site. La lumière du jour y paraissait beaucoup plus éclatante qu'ailleurs. Nous avons aimé les façades en pierres taillées, les grilles en fer forgé et cette aura de félicité qui enveloppait les maisons aux fenêtres écarquillées et aux beaux balcons.⁵¹² »

D'un autre, il est palestinien jusqu'au bout des doigts et exprime sa nostalgie qui le torture parfois :

« Janin... C'était la grande cité de mon enfance », « Janin me paraissait aussi mystérieuse que Babylone, et j'aimais à prendre ses nattes pour des tapis volants. Puis, lorsque la puberté me rendit plus attentif au déhanchement des femmes, j'appris à m'y rendre seul comme un grand. Janin, c'était la ville rêvée des anges délurés, avec ses petites manières de grosse bourgade singeant les

⁵¹¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005, p. 107.

⁵¹² Ibid. p. 73-74

grandes villes, sa cohue incessante qui rappelle le souk un jour de ramadan, ses boutiques aux allures de caverne d'Ali Baba où les babioles s'évertuaient à minimiser l'ombre des pénuries, ses ruelles parfumées où les galopins évoquaient des princes aux pieds nus ; mais aussi son côté pittoresque qui fascinait les pèlerins dans une vie antérieure, l'odeur de son pain que je n'ai retrouvée nulle part ailleurs et sa bonhomie toujours vivace malgré tant d'infortunes... », « Nous traversons Jérusalem comme dans un rêve éveillé. C'est 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. C'est dans cette cité millénaire que j'ai vu ma mère pour la dernière fois », ... (218-219).

Ce personnage ambivalent se rend compte, finalement, qu'il a raté tout un pan de son histoire, de celle de ses deux pays : celui de la guerre qui ronge ses deux pays, natal et d'accueil :

À Tel-Aviv, j'étais sur une autre planète. Mes œillères me cachait l'essentiel du drame qui ronge mon pays ; les honneurs que l'on me faisait occultaient la teneur véritable des horreurs en passe de transformer la terre bénie de Dieu en un inextricable dépotoir où les valeurs fondatrices de l'Humain croupissent, les tripes à l'air, où les encens sentent mauvais comme les promesses que l'on résilie, où le fantôme des prophètes se voile la face à chaque prière qui se perd dans le cliquetis des culasses et les cris de sommation.⁵¹³

Yasmina KHADRA, à travers son récit, semble se mettre dans la peau de son héro pour accomplir sa recherche personnelle qui consiste à analyser le comportement d'un individu endoctriné ou potentiel. Qu'en est-il pour Amine du film? Comment le personnage de DOUEIRI rend-il compte du protagoniste de Yasmina KHADRA ?

2-2- Amine : protagoniste du film

En tant que personnage du film, Amine incarne le portrait d'un personnage ayant des convictions laïques et humaines. Il boit de l'alcool, fréquente des amis israéliens, pourtant il est palestinien arabe. Il ne fait pas la prière et cela ne le dérange aucunement.

Le premier constat que nous faisons de ce premier personnage nous donne une première idée sur l'adaptation des personnages romanesques. Dans le film, l'acteur, jouant le rôle d'un personnage, est un être humain ayant une vie sociale séparée de celle du film. Sans faire recours à la description,

⁵¹³ Ibid. p. 211.

nous pourrions le voir et connaître ses traits physiques. En ce qui concerne l'adaptation de son rôle, il paraît que le réalisateur ait respecté le portrait d'Amine donné par l'auteur :

« L'acteur du cinéma est un outil, mais c'est le seul qui soit absolument nécessaire pour que le spectateur embarque dans l'histoire qui lui est racontée. Car l'acteur du cinéma a l'apanage de cette mystérieuse opération qui consiste, pour le spectateur à se mettre à la place de son personnage et à vivre à travers lui les péripéties de l'histoire⁵¹⁴ »

Ce passage nous explique une des fonctions d'un acteur. En effet, le héros du récit romanesque poursuit une série de questions afin de résoudre l'énigme de l'endoctrinement de sa femme. Du côté du film, Amine nous embarque avec lui tout au long de sa quête de vérité nous permettant de mieux comprendre l'histoire du film. Étrangement, la signification du prénom Amine souligne la responsabilité. Ce prénom relève de la fiabilité signifiant « *quelqu'un digne de confiance* ». Le réalisateur a gardé ce prénom, probablement pour nous dire qu'il est en quelque sorte fidèle au roman de Yasmina KHADRA.

3- Les personnages féminins : quelle(s) représentation(s) ?

3-1- Sihem : protagoniste voilée du roman

Emportée par le terrorisme radical, Sihem commet un attentat au cœur de Tel Aviv. Elle joue un rôle primordial dans le roman sans qu'elle soit vivante. À travers l'enquête de police et les analepses d'Amine, nous pourrions repérer ses traits physiques, sa personnalité et son profil psychologique.

Sihem Jaafari est née à Nazareth en Palestine et devenue l'épouse d'Amine Jaafari à Tel Aviv, là où ils ont passé quinze ans ensemble. C'est une femme ayant une double vie, un double fond voilant une énigme. Il ne s'agit pas ici d'infidélité car Sihem est amoureuse uniquement de son mari, mais il s'agit de son implication avec la résistance palestinienne. Elle occulte cette partie de sa vie à son mari Amine en prenant sa maison comme le lieu central pour l'alimentation de la cellule de ses collègues compatriotes :

⁵¹⁴ LANCTÔT, Micheline, *Lettres à une jeune cinéaste*, VLB éditeur, 2015. p. 33.

« Elle nous aidait beaucoup à Tel-Aviv », « c'était Sihem qui se chargeait de transporter l'argent jusqu'à Tel-Aviv », « Sihem mettait son compte bancaire à notre disposition ; nous y versions l'argent de la Cause », "Elle était la cheville ouvrière de notre section à Tel-Aviv... » (232-233).

Ce personnage, perpétrant un attentat suicide, est loin d'afficher un quelconque fanatisme car selon son mode de vie et ses convictions, dans le roman, avant de mourir, elle est qualifiée de femme épanouie comme le montrent les passages suivants :

« Une femme appréciée par son entourage, belle et intelligente, moderne, bien intégrée, choyée par son mari et adulée par ses amies en majorité juives », « C'était une femme de son temps. Elle aimait voyager et nager, siroter sa citronnade sur la terrasse des crémeries, et était trop fière de ses cheveux pour les cacher sous un foulard... », « Sihem sous un parasol, le visage masqué par d'énormes lunettes de soleil, à Charm el-Cheikh ; Sihem sur les Champs-Élysées, à Paris ; nous deux posant à côté d'un garde de Sa Majesté britannique ; avec mon neveu Adel dans le jardin ; à une soirée mondaine ; lors d'une réception à mon honneur ; avec sa grand-mère à la ferme de Kafr Kanna ; son oncle Abbas botté de caoutchouc, la gadoue aux genoux ; Sihem devant la mosquée de son quartier natal à Nazareth... » (55-189)

Sihem était tout pour son mari, éperdument amoureux, qui est devenu un mort-vivant, une personne déshumanisée, cherchant une lueur dans sa vie obscure après la mort tragique de sa femme. Amine le confirme lors des funérailles : « Lorsqu'on a recouvert de terre le fossé où reposera désormais le meilleur de ma vie, je me suis senti un peu mieux.⁵¹⁵ »

Hélas, Amine ne sait pas que « le cœur d'une femme est un océan de secrets.⁵¹⁶ » Sa femme était séduite par le goût de la vengeance et par l'amour profond qu'elle porte pour son pays natal. Entre les lignes du roman, nous pouvons comprendre que Sihem est une femme ayant des troubles psychologiques. Ces derniers ont déclenché une série de réactions la poussant à mettre fin à ses jours par un attentat suicide.

En nous référant à l'approche psychanalytique de Freud, nous allons analyser le profil de Sihem tout en le mettant en parallèle avec le personnage filmique adapté afin de démontrer si le cinéaste apporte des modifications concernant le personnage de Sihem. Sigmund Freud, par le biais de ses recherches « développe une théorie du fonctionnement de l'esprit qui comporte des

⁵¹⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 70.

⁵¹⁶ Réplique de Rose, la vieille, dans le film *Titanic*.

*applications possibles à l'œuvre d'art, à la religion et à l'histoire. Il installe le moi conscient dans un espace restreint, entre libido et désir de mort d'une part, contraint du surmoi de l'autre.*⁵¹⁷ »

La psychanalyse de Freud montre que l'inconscient agit sur le comportement humain et que ce dernier est attaché à son passé lointain provoquant des réactions qui lui échappent. Il ajoute également que « *la division du psychique en un psychique conscient et un psychique inconscient constitue la prémisse fondamentale de la psychanalyse.*⁵¹⁸ » Ainsi, il précise que le *Moi* n'est pas le seul propriétaire de nos consciences, dans une métaphore simple à déchiffrer, comparant le psychique de l'individu à une maison et les différents *Moi* comme étant les propriétaires.

Freud, dans son essai *L'Inquiétante étrangeté*, nous détaille la manière avec laquelle l'inconscient humain surgit brusquement et bouleverse l'état psychologique de l'individu :

*En effet, dans l'inconscient psychique règne, ainsi qu'on peut le constater, un « automatisme de répétition » qui émane des pulsions instinctives, automatisme dépendant sans doute de la nature la plus intime des instincts, et assez fort pour s'affirmer par-delà le principe du plaisir. Il prête à certains côtés de la vie psychique un caractère démoniaque, se manifeste encore très nettement dans les aspirations du petit enfant et domine une partie du cours de la psychanalyse du névrosé. Nous sommes préparés par tout ce qui précède à ce que soit ressenti comme étrangeté inquiétante tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes.*⁵¹⁹

A travers une lecture *in vivo*, nous pourrions détecter quelque chose qui vient de très loin dans la vie de Sihem. Ce quelque chose n'est pas malheureusement identifié dans le roman. Il semble que Sihem n'a pas le courage pour le dévoiler ou a peur de l'idée de l'aborder, surtout à son mari qui l'aime follement. C'est ce que les psychanalystes appellent le refoulement. Ce dernier se manifeste sous différentes formes et comportements : « *l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau. Cette sorte d'angoisse serait justement l'inquiétante étrangeté, l'« Unheimliche », et il devient alors indifférent que celle-ci ait été à l'origine par elle-même de l'angoisse ou bien qu'elle provienne d'un autre affect.*⁵²⁰ »

Amine, dans un monologue intérieur, se souvient du passé misérable de sa femme et à travers le passage suivant, nous avons détecté la zone sombre de l'appareil psychique de Sihem dans laquelle nous pourrions souligner son angoisse et ses motivations pour commettre un attentat suicide :

⁵¹⁷ *L'Encyclopédie nomade Larousse*, Larousse, 2006, p. 967.

⁵¹⁸ SIGMUND, Freud, *Le moi et le ça*, version numérique, p. 08.

⁵¹⁹ SIGMUND, Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Édition numérique, 2002, p. 19.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 21.

Sihem devait porter sa haine en elle depuis toujours, bien avant de me connaître. Elle avait grandi du côté des opprimés, orpheline et Arabe dans un monde qui ne pardonne ni à l'une ni à l'autre. Elle a dû courber l'échiné très bas, forcément, comme moi, sauf qu'elle n'a jamais pu se relever. Le fardeau de certaines concessions est plus lourd que le poids des ans. Pour aller jusqu'à se bourrer d'explosifs et marcher à la mort avec une telle détermination, c'est qu'elle portait en elle une blessure si vilaine et atroce qu'elle avait honte de me la révéler ; la seule façon de s'en débarrasser était de se détruire avec, comme un possédé qui se jette du haut d'une falaise pour triompher et de sa fragilité et de son démon [...] C'est vrai qu'elle cachait admirablement ses cicatrices - peut-être avait-elle essayé de les maquiller, sans succès ; il a suffi d'un simple petit déclic pour réveiller la bête qui sommeillait en elle. À partir de quel moment ce déclic a-t-il eu lieu ? Adel ne le lui a pas demandé. Sihem l'ignorait elle-même, probablement. Une exaction de plus à la télé, un abus dans la rue, une insulte perdue ; un rien déclenche l'irréparable lorsque la haine est en soi... Adel parle, parle et fume comme une brute... Je me rends compte que je ne l'écoute plus.⁵²¹

D'ailleurs, le prénom de Sihem signifie "flèches". Le choix de Yasmina KHADRA quant à ce prénom semble significatif. Ce sont probablement des flèches qui viennent heurter l'esprit de Sihem par la violence d'un moment tragique dans son passé à Jénine. Elles sont directement liées à la mort. Freud précise que la mort fait partie de l'apparition brusque d'un comportement né du refoulement : « *Ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants.*⁵²² » Comment, cependant, le réalisateur adapte ce personnage?

3-2- Sihem : personnage filmique dévoilé

20. Sihem interprétée
par Reymonde
Amsellem



⁵²¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 240.

⁵²² SIGMUND, Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Édition numérique, 2002. p. 21.

Reymonde Amsellem, actrice israélienne, interprète le rôle de Sihem. Le portrait physique de Sihem, dans le roman montre qu'elle est une femme très belle : « *Elle était si belle et si lointaine à la fois.* », « *Elle était rayonnante dans sa robe blanche, ce soir-là, Sihem. Les hommes attablés autour de nous sur la terrasse du restaurant la dévoraient des yeux* », « *Belle.* » (83- 138). Elle a *les yeux immenses* et des *fossettes*. (184-185). Sihem du film est une brunette avec des yeux marrons, des fossettes et une taille très mince. D'ailleurs, nous pourrions regarder les détails de son apparence physique dès qu'elle apparaît dans le film.

Sihem, héroïne du récit romanesque, « *avait un sens aigu du détail.* » Elle est « *une croyante récalcitrante...* » (45-183), car elle ne fait pas la prière et elle ne jeune pas. Mais Sihem du film est une chrétienne. Faisant écho à ses propos, le cinéaste a choisi de mettre en scène: " *une épouse moderne, chrétienne, sexy, éduquée, de la bourgeoisie de Nazareth.*⁵²³".

Comme nous pourrions le constater, le réalisateur avait la liberté de choisir le personnage de Sihem car le roman n'offre pas une description suffisante sur son allure physique, mais en ce qui concerne sa religion, nous avons expliqué le choix du réalisateur de mettre en scène une chrétienne alors que dans le roman elle est donnée comme musulmane non pratiquante. L'auteur, quant à lui, allait plus loin pour faire la différence entre les musulmans ordinaires et ceux fanatiques à travers le personnage de Sihem : « *Ma femme islamiste ? Et depuis quand, tiens ? Ça ne me rentre toujours pas là-dedans. C'était une femme de son temps. Elle aimait voyager et nager, siroter sa citronnade sur la terrasse des crémeries, et était trop fière de ses cheveux pour les cacher sous un foulard...*⁵²⁴ »

Sihem, femme déterminée à défendre son pays, ressasse sa mémoire culturelle et rejoint les militants palestiniens. Elle choisit de se donner la mort en se faisant exploser par une ceinture de bombes sophistiquée. L'adaptation de ce personnage ne correspond pas à ce qui est généralement dit dans le roman. Néanmoins, le cinéaste nous explique ses motivations et les choix qu'elle fait à travers la réplique d'Adel : « *Le jour où elle s'est rendue à Jénine, il y a eu comme un déclic. Le massacre qu'il y a eu était vraiment hallucinant. Elle n'avait jamais vu une chose pareille. Je pense que c'est ça qui l'a fait basculée.*⁵²⁵ ». Le cinéaste ajoute, dans un interview avec Charlie Rose: " *son profil (celui de Sihem) ne correspond à aucun profil d'un terroriste-suicidaire.*⁵²⁶"

⁵²³ Consulté sur: [<https://charlierose.com/videos/17209>] le 28/03/2019.

⁵²⁴ Ibid. p. 165.

⁵²⁵ *L'Attentat*, film

⁵²⁶ Consulté sur: [<https://charlierose.com/videos/17209>] le 28/03/2019.

Nous pourrions conclure par dire que l'adaptation cinématographique de ce personnage semble éclairer des zones d'ombre qui apparaissent dans le roman de Yasmina KHADRA en ce qui concerne ce personnage. Le cinéaste complète le sens de l'œuvre en donnant une explication possible au spectateur concernant le basculement de Sihem dans la violence. En effet, le réalisateur libanais, mis à part donner des réponses au spectateur par rapport au basculement de Sihem, il soutient l'émancipation de la femme, et cela constitue le point central de l'adaptation du personnage suivant, Faten.

3-3- Faten, personnage secondaire adjuvant

Faten est la cousine d'Amine de son grand-oncle, Omr. C'est une jeune fille de *trente-cinq ans, costarde et rustre*, désignée par son entourage « *comme une malchanceuse* » car ses deux prétendants se sont donnés la mort avant le mariage : « *Son regard est aride, ses gestes sans grâce, mais son sourire garde jalousement une tendresse pudique.*⁵²⁷ » (p. p. 247-249).

Faten s'occupe de son grand-père bien comme il le faut car, selon Amine, elle « *sait combien cette tâche est exigeante.* » Après la mort de son frère Wissam, Amine nous raconte qu'elle « *s'est emmurée dans un mutisme impénétrable* » (page 260). Il est à noter que la maison compte beaucoup pour Faten et que les israéliens ont détruit son château de rêves par mesure de répressions suite à l'attentat commis par son frère. Nous assistons alors à une fin de vie organisée par Faten qui va se donner la mort pour mettre fin à sa souffrance en tant que femme victime des croyances⁵²⁸ de la société, en tant que personnage liminaire⁵²⁹ et par désespoir.

En effet, sa mort a été probablement auto-programmée dès que la maison a été détruite car Faten était convaincue que la maison doit être enterrée avec tous ses biens et que la maison fait partie intégrante du pays :

« *Ce sont les affaires de la maison, dit-elle. Comme dans les temps anciens, on enterrait les seigneurs avec leurs biens. Cette maison mérite de garder les siens. C'est une mémoire qui s'éteint avec ses rêves et ses souvenirs* », « *C'est quoi une maison quand on a perdu un pays.* » (p. 259).

⁵²⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .249.

⁵²⁸ Sa société la juge comme étant une femme maudite.

⁵²⁹ Nous allons détailler ce point dans l'analyse ethnocritique.

Dans le film, Faten est une fille très jeune étant dans les vingtaines et ayant des ambitions et des rêves : « *Cette année, je vais être diplômée, ensuite je pars [...] je vais aller n'importe où mais pas rester ici*⁵³⁰ ». La réplique de Faten dans le film montre à quel point ce personnage contraste avec celui du roman, car Faten du roman semble vivre la fin de son parcours de vie dès son jeune âge et qui chérit l'héritage de la terre tel une reine comme elle le confirme :

« *C'est quoi une maison quand on a perdu un pays, soupire-t-elle* », « *Ce sont les affaires de la maison, dit-elle. Comme dans les temps anciens, on enterrait les seigneurs avec leurs biens. Cette maison mérite de garder les siens. C'est une mémoire qui s'éteint avec ses rêves et ses souvenirs.* » (p. 259).

Faten est la cousine d'Amine dans le roman. Inversement, dans le film, elle est la nièce d'Amine et la sœur d'Adel. Faten du film renvoie à l'image d'une fille pleine d'énergie et d'espoir. Elle possède une voiture Chevrolet turquoise pick up c 10, 1965, première génération, avec laquelle elle fait le tour de Nazareth dans le film, tantôt amenant son oncle Amine au pressoir de son papa, tantôt cherchant son oncle durant la nuit. Elle a également un caractère très fort et sa place dans la société est très estimée.

Le cinéaste libanais adapte uniquement le prénom de Faten du roman et lui attribue un autre statut social, un autre statut professionnel, une autre allure physique, un autre âge, une autre histoire et un autre mode de vie. Cela pourrait ajouter une autre explication au rapport littérature-cinéma que nous sommes en train d'analyser. En fait, le réalisateur semble donner des détails sur le vécu des Palestiniens que presque la majorité ignore. A travers les médias, nous sommes informés de la guerre, des conditions dégradées du pays, des conditions politiques, mais ce qui se passe dans la vie quotidienne des Palestiniens, et surtout celui des femmes, n'est pas vraiment mis en avant par les médias. Le réalisateur a ajouté un aspect de l'HISTOIRE, (toute en majuscule), à travers le personnage de Faten.

La petite histoire, qui s'écrit avec un h minuscule est un "*récit anecdotique sur une période du passé*⁵³¹". La grande Histoire avec un H majuscule est un "*récit d'actions, d'évènements relatifs à une époque, à une nation, à une branche de l'esprit humain, qui sont jugés dignes de mémoire.*⁵³²" Enfin, l'HISTOIRE tout en majuscule est la "*réalité*" absente indissociable des discours tenus sur

⁵³⁰ *L'Attentat*, film.

⁵³¹ *Dictionnaire Hachette*, Hachette, 2012. p. 769.

⁵³² *Ibid.* p. 768.

elle⁵³³" Autrement dit, c'est le vécu et la vie quotidienne et ce qui se passe vraiment dans la société sans pour autant qu'elle soit médiatisée.

Et c'est ce que réalise le cinéaste par l'adaptation du personnage de Faten. En introduisant l'HISTOIRE dans son film, ce personnage acquiert une nouvelle identité presque totalement différente de celle du roman et qui sert à introduire la réalité quotidienne des Palestiniens et leur mode de vie, notamment les conditions de la femme.

3-4- Amine, Sihem et Faten, des personnages liminaires ?

Il est à comprendre que certains personnages de *L'Attentat* roman sont peut-être des personnages liminaires. La confirmation de cette hypothèse pourrait fournir des éclaircissements sur le rapport littérature-cinéma dans la mesure où le schéma narratif de l'auteur peut être, à son tour, un point de comparaison entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique. Il est à noter que Joseph Campbell avance que « *L'AVENTURE MYTHOLOGIQUE du héros suit un itinéraire type qui est une amplification de la formule exprimée dans les rites de passage : séparation-initiation-retour, formule qui pourrait se définir comme l'unité nucléaire du mythe.*⁵³⁴ » Le personnage liminaire, qui s'inscrit dans l'analyse ethnocritique, traverse trois étapes d'un rite d'initiation, tout comme le héros du film qui traverse les trois étapes du monomythe. Cela dit, la narration cyclique du film, illustrée par le monomythe campbellien est semblable à la narration cyclique que nous allons essayer de démontrer à travers cette analyse ethnocritique. Il semble que la fidélité du réalisateur pourrait être révélée par le biais de la structure filmique qui imite la structure du roman, celle de la circularité. Nous reviendrons sur cette idée ultérieurement.

4- Personnages secondaires : un traitement cinématographique sélectif

4-1- Les personnages reconduits par le réalisateur

⁵³³ Pierre Barberis. *Prélude à l'utopie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1991 ; in-8°, 272 pages [Ecriture]). In: Bibliothèque de l'école des chartes. 1996, tome 154, livraison 2. pp. 698-699.

⁵³⁴ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 37.

Kim

Kim interprétée par Jenya Dodina



Jenya Dodina, actrice israélienne, apparaît dans *L'Attentat* en tant que Kim. Cette actrice rousse incarne le rôle d'une brunette, Kim Yehuda de Yasmina KHADRA. Cette dernière est une femme *belle et spontanée* ayant des *cheveux noirs cascade*, de *grands yeux*, un *visage reposé* et un *sourire radieux*. (p. p. 15- 90). La description physique est la première différence à marquer en ce qui concerne l'adaptation de ce personnage.

Amine du récit avait des sentiments envers Kim avant son mariage : « *J'ai énormément souffert lorsqu'un jeune dieu russe, fraîchement débarqué de son komsomol, était venu me la ravir.* » Ils sont désormais « *restés d'excellents amis* ». Du côté du film, la relation des deux personnages n'est pas claire. Amine lui demande d'ailleurs pourquoi elle se préoccupe tant de lui : « *Je ne sais même pas la raison pour laquelle tu fais ça*⁵³⁵ » Amine avant cette réplique parle de leur amitié, mais Kim ne dit rien car elle est probablement amoureuse de lui. C'est peut-être la raison qui révèle son attachement inexplicable à Amine.

Durant l'un des épisodes supprimés par le réalisateur, Kim, craignant la loi de Murphy⁵³⁶, accompagne Amine à Bethléem. Elle est son *ange gardien* dès le début de sa tragédie. Le caractère de Kim relève de la tolérance et de la subtilité car elle parvient à supporter l'obstination de son ami intime Amine. D'ailleurs, l'une des significations du prénom de Kim est « or⁵³⁷ ». La générosité ainsi que la noblesse de ce personnage envahissent Amine. Ce dernier confie qu'elle était la personne la plus soucieuse de lui : « *un artificier tripotant une bombe n'aurait pas été aussi attentionné* », « *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.* » (p. 69-178).

Le réalisateur met en scène une fin terrible entre ces deux personnages. Kim, personnage du film, attaque Amine durant leur dernière rencontre parce qu'il refuse de collaborer avec les enquêteurs israéliens. Elle laisse une question philosophique ouverte, en effet, à tout le monde :

⁵³⁵ *L'Attentat*, film.

⁵³⁶ La peur que le pire soit réalisé. Selon Edward Aloysius Murphy Jr Tout ce qui est susceptible d'aller mal, ira mal. Kim était convaincue qu'Amine va subir le mal en Palestine.

⁵³⁷ [en ligne]. Disponible sur: <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-KIM.html> [consulté le 28 mai 2019 à 01:46].

« *La prochaine fois que tu seras au bloc opératoire, soignant les victimes d'un attentat suicide, pose-toi la question de savoir qui est-ce que tu tentes vraiment de sauver?*⁵³⁸ » Comme nous l'avons indiqué, le cinéaste change de vision par rapport à ce conflit et a décidé d'écouter l'Autre, l'Israélien. C'est probablement pour cette raison qu'il met fin à l'amitié entre Kim et Amine ; pour montrer que l'Autre, lui aussi, subit probablement beaucoup d'injustice.

Naveed / Raveed

Naveed, Raveed, est un seul personnage. En effet, Naveed Rönnen est le personnage du roman dont le réalisateur a remplacé le prénom par Raveed. En consultant la signification du prénom Naveed, nous trouvons « *bonne nouvelle*⁵³⁹ » et en cherchant le sens de Raveed, nous trouvons « *vagabond, nomade*⁵⁴⁰. » Naveed du récit est le « *cher copain*⁵⁴¹ » d'Amine. C'est un enquêteur de police à Tel Aviv. Il a un moral d'acier et un sens de l'humour discutable. « *Son ventre se déverse sur ses genoux, énorme et flasque, quasiment grotesque. Les interminables séances d'aérobic et de mise en forme, qu'il s'impose avec une rigueur religieuse, ne semblent pas en mesure de contenir son embonpoint de plus en plus embarrassant.* » (p. p. 32-93) En revanche, Raveed, l'acteur, est de longue stature avec une peau blanche et des yeux bleus. L'aspect physique de Dvir Benedek correspond à quelques descriptions de Yasmina KHADRA. Reste alors à connaître les motivations qui se cachent derrière le changement de prénom.

D'après la signification du prénom Naveed, l'auteur est probablement plus optimiste par rapport au conflit israélo-palestinien que le réalisateur. Ce dernier trouve que ce conflit pourrait prendre plusieurs formes car le nomade (vagabond) loge dans diverses habitations et sous plusieurs cieux. Le changement du prénom de ce personnage ne semble guère innocent et les interprétations peuvent être innombrables.

Adel

Karim Saleh a été choisi pour incarner le rôle d'Adel, le neveu d'Amine fils de sa sœur Leila et son beau-frère Yasser. Adel est un jeune *affairiste* ayant des rêves et des ambitions. Son oncle Amine nous raconte, avant l'attentat de Tel Aviv :

⁵³⁸ *L'Attentat*, film.

⁵³⁹ [en ligne]. Disponible sur: <https://lasignificationprenom.com/naveed/> [consulté le 28 mai 2019 à 01:50].

⁵⁴⁰ [en ligne]. Disponible sur: <https://lasignificationprenom.com/ravid/> [consulté le 28 mai 2019 à 01:53].

⁵⁴¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .186.

« Jeune, dynamique, il voulait réussir coûte que coûte. Il n'avait pas dix-sept ans quand il m'avait proposé de m'associer avec lui pour monter une affaire dans la téléphonie. Devant ma réticence, il est revenu quelque temps plus tard me soumettre un second projet », « C'était un garçon formidable et drôle que Sihem avait adopté sans coup férir. Il rêvait de fonder une entreprise à Beyrouth à partir de laquelle il s'élancerait à la conquête du marché arabe, notamment celui des monarchies du golfe Persique. », « drôle et généreux ». (p.p. 136- 244).

Pourtant, Amine change d'avis au sujet de son neveu et voit en lui un mort-vivant :

Adel ne relève plus de ce qui est vivant. Il a tourné irrémédiablement le dos aux lendemains auxquels il refuse de survivre comme s'il redoutait qu'ils le déçoivent. Il s'est choisi le statut qui, selon lui, adhérerait le mieux à son profil ; le statut de martyr. C'est ainsi qu'il veut finir, faire corps avec la cause qu'il défend. Les stèles portent déjà son nom, la mémoire des siens est jalonnée de ses faits d'armes. (p. 244).

C'est à partir de ces descriptions que le réalisateur choisit l'acteur et le profil socioprofessionnel de ce personnage. Uniquement pour se servir de la notoriété de son oncle à Tel Aviv, Adel s'est fait une double vie : un jeune ambitieux et un militant ayant des penchants suicidaires. Il ne partage aucun lien avec son oncle excepté le lien sanguin : « *Pour lui, les anges sont éternels ; pour moi, ils meurent de nos blessures...*⁵⁴² » Rappelons-nous qu'après quelques années, en 2013⁵⁴³ exactement, Yasmina KHADRA publie un roman intitulé *Les Anges meurent de nos blessures*⁵⁴⁴. Il explique qu'« *à chaque fois qu'on est injuste avec quelqu'un, on tue en lui un ange et on éveille en lui un démon*⁵⁴⁵ ». Ce qui implique que l'auteur a une vision du monde rationnelle et qu'il trouve que la continuité de ce conflit n'est due qu'à la loi du talion. Dans cette perspective, il semble que le réalisateur partage la même vision que l'auteur. Cela dit, Amine annonce à Kim : « *Je refuse de collaborer à des mesures de répressions.*⁵⁴⁶ » Ce n'est qu'une simple reformulation des propos de l'auteur.

⁵⁴² KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p . 236.

⁵⁴³ L'adaptation cinématographique de *L'Attentat* a été réalisée en 2013.

⁵⁴⁴ KHADRA, Yasmina, *Les Anges meurent de nos blessures*, Julliard, 2013.

⁵⁴⁵ Groon Pictures, le 7 mars 2014. [en ligne]. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=Lhim3DjBt-U> [consulté le 13 avril 2019 à 01:22].

⁵⁴⁶ *L'Attentat*, film.

Moshé

Uri Gavriel, acteur israélien d'origine irakienne joue le rôle de capitaine Moshé dans *L'Attentat*. La signification de son prénom⁵⁴⁷ correspond à son poste de travail comme étant détective. Le réalisateur n'a presque rien changé en ce qui concerne son rôle dans *L'Attentat* roman. Qui plus est, il n'existe aucune description physique renvoyant à ce personnage, ce qui a donné plus de liberté à la sélection de l'acteur.

Moshé est un homme suspicieux. Pas uniquement à cause de son métier de capitaine policier, mais à cause d'un traumatisme qu'il a subi dans son passé conjugal : « *J'ai été marié à une superbe femme, moi aussi, docteur Jaafari. Elle était toute ma fierté. Il m'a fallu sept ans pour apprendre qu'elle me cachait l'essentiel de ce qu'un homme doit connaître sur la fidélité.* » Le cinéaste libanais reformule les propos de Moshé et réduit le nombre des années de trahison : « *J'ai moi aussi été marié à une jolie femme, Docteur Jaafari. J'ai mis cinq ans à découvrir qu'elle me trompait.*⁵⁴⁸ » En fait, les nombres sont révélateurs et le réalisateur réduit certains nombres peut-être pour signaler qu'il réduit l'histoire romanesque. Nous pouvons citer par exemple le nombre de victimes dans le roman, avancé par Amine à la page 23 : "dix-neuf décès - dont onze écoliers" Du côté du film, Kim confirme que le nombre de victimes est : " dix-sept morts." Nous pouvons également mettre l'accent sur la période qu'Amine du film passe en Palestine, trois semaines, alors que dans le film ce personnage se déplace en Palestine à deux reprises. Au cours du deuxième déplacement, il trouve la mort.

Ilan Ros

Vladimir Friedman, acteur d'origine russe, a été montré en trois brèves reprises durant le film. Il est l'arbre⁵⁴⁹ qui dérange Amine dans le restaurant de Tel Aviv, quelques minutes avant l'attentat dans la réception de l'hôpital, immobile regardant la perplexité de son adversaire Amine et devant le portail de l'hôpital disputant Kim concernant la pétition qu'il avait fait circuler contre Amine. La haine de ce chirurgien envers Amine est traduite beaucoup plus par son regard⁵⁵⁰ dans le film. Par contre, L'auteur nous explique les attitudes d'Ilan Ros dans ce passage :

⁵⁴⁷ Moshé, un prénom hébreu, signifie tiré des eaux, c'est-à-dire, creuser pour trouver de l'eau.

⁵⁴⁸ *L'Attentat*, film.

⁵⁴⁹ Ilan est un prénom hébreu signifiant arbre.

⁵⁵⁰ Durant la deuxième moitié de ce chapitre, nous allons faire une pause pour expliquer les significations du regard au cinéma à travers l'analyse des séquences.

Ilan Ros a réussi à dresser la majorité du personnel soignant contre moi. Parmi les signataires des pétitions s'opposant à mon retour, certains ont même suggéré que l'on me déchoie de ma nationalité israélienne. L'attitude d'Ilan Ros ne me surprend pas outre mesure. Il a perdu son frère cadet, sergent auprès des gardes-frontières, dans une embuscade au sud du Liban, il y a une dizaine d'années. Il ne s'en est jamais remis. Bien qu'il nous arrive souvent d'être ensemble, il s'interdit d'oublier d'où je viens et de qui je tiens. À ses yeux, en dépit de mes compétences de chirurgien et de mes aptitudes relationnelles aussi bien dans la profession que dans la ville, je reste l'Arabe - indissociable du bougnoule de service et, à un degré moindre, de l'ennemi potentiel⁵⁵¹

L'auteur, à travers ce personnage, nous informe qu'il y a des victimes dans les deux pays et que le peuple israélien souffre de cette guerre aussi. Il ajoute également qu'Israël ne fait pas uniquement la guerre avec la Palestine, mais avec les pays voisins aussi. C'est un passage informatif donnant des indications sur la *Grande Histoire*. En revanche, le réalisateur s'est simplement concentré sur ses attitudes qui soulignent la haine et le mépris envers un arabe naturalisé israélien. C'est un personnage intéressant. Son analyse pourrait nous permettre de répondre à la problématique et de confronter la vision de KHADRA et celle de DOUEIRI concernant le conflit israélo-palestinien. C'est peut-être un contrepoids chez KHADRA. Ce dernier, à travers ses romans où il expose très souvent des conflits entre deux pays, deux communautés, deux cultures, etc. tente non pas d'apporter une réponse relevant de la vérité générale, mais d'exposer un problème à caractère humain où, finalement, tout le monde souffre. Celui qui exerce la violence ne le fait que parce qu'il a été lui-même victime d'un autre bourreau pendant longtemps. Les questions tranchées chez KHADRA n'existent pas. Il y a toujours dans ses romans un poids et un contrepoids.

Leila

Leila est la *sœur de lait*⁵⁵² d'Amine. Habitant à Bethléem avec son mari Yasser et ses enfants Adel et Mahmoud, Leila a des problèmes de santé non identifiés dans le roman et elle *suit un traitement*⁵⁵³.

Le réalisateur, change un petit peu la nature du lien familial qui relie Amine au personnage de Leila en choisissant Nisrin Siksik pour jouer le rôle de la sœur d'Amine tout simplement et non pas sa sœur de lait. Cela est le seul changement apporté à ce personnage après ses cheveux gris et

⁵⁵¹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 89.

⁵⁵² KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. 110.

⁵⁵³ Ibid. p. 137.

ses *traits avachis*⁵⁵⁴ que son frère a remarqué juste en la rencontrant. Ziad DOUEIRI se débarrasse de tous les détails pouvant compliquer la réalisation de cette adaptation.

Cheik Marwan

Le Cheikh Marwan est l'un des personnages principaux du roman. Il a des fidèles qui le couvrent, lui obéissent et le protègent. Yasmina KHADRA fait souvent recours à l'oralité ou la traduction lorsqu'il s'agit de ce personnage. A titre d'exemple : le chauffeur de taxi explique à Amine que « *celui qui n'a pas entendu cheikh Marwan prêcher n'aura vécu sa vie qu'à moitié.* » En ce qui concerne la traduction, nous pourrions souligner plusieurs passages traduits concernant les prêches de Cheik Marwan et d'autres passages religieux⁵⁵⁵.

Il est intéressant de constater que les Palestiniens le défendent uniquement parce qu'il est l'Imam de la Mosquée et qu'il bénit, entres autres, ceux qui veulent commettre un attentat-suicide sans pour autant le connaître en personne. D'ailleurs, c'est la raison pour laquelle Amine rencontre tant de difficultés avant de le croiser dans une embuscade au milieu de la nuit. C'est à ce moment-là que le réalisateur révèle ce personnage, au milieu de la nuit, arrêté par Amine sortant de nulle part.

Nous pourrions constater que la présence de Cheik Marwan est très récurrente dans le roman, contrairement au film dans lequel ce personnage n'apparaît que dans une seule séquence. Il semble que le réalisateur confirme son mépris envers les fanatiques à travers le signe cinématographique.

En ce qui concerne Yasmina KHADRA, il s'avère qu'il exprime sa position envers les fanatiques à travers le personnage de Cheik Marwan. En deux pages, Amine raconte son rejet des principes fanatiques :

Mon bras se décomprime et mon pouce écrase le poussoir du lecteur, éjectant la cassette. Le chauffeur est éberlué par mon geste. Les yeux exorbités et la bouche grande ouverte [...] - Qu'est-ce que tu fais ? - Je n'aime pas les prêches [...] .Sur ce, il pousse un juron, se penche sur ma portière, l'ouvre en râlant et entreprend de me bousculer dehors [...] Il referme la portière dans un

⁵⁵⁴ Ibid. p. 121.

⁵⁵⁵ Qu'avez-vous fait de votre vie, qu'avez-vous fait de mes prophètes et de mes générosités, qu'avez-vous fait du salut que je vous ai confié ?... (Passage d'un verset coranique traduit).

*claquement hargneux, manœuvre grossièrement pour faire demi-tour et file vers Bethléem dans une pétarade dissonante.*⁵⁵⁶

Ziad DOUEIRI partage la même position que l'auteur. Il choisit d'utiliser un signe cinématographique très bref et simple pour adapter ce passage. Amine, dans un taxi allant à Naplouse, refuse de prolonger la conversation avec le chauffeur taxi. Ce dernier décide de mettre une cassette de Cheik Marwan pour se distraire. Et avec le commencement du discours religieux fanatique de ce Cheik, la tête d'un chien, décorant le tableau de bord de la voiture, commence à secouer. Conclusion : Le Cheik aboie comme un chien selon le cinéaste.

Commandeur, chef de guerre, Abu Moukaoum

Ce n'est qu'à la page 222 que nous trouvons le prénom de ce personnage mystérieux et inconnu, sous le nom de *commandeur* et la dénomination de *chef de guerre*. Il a une conversation polémique avec Amine lors de sa première visite en Palestine. Il s'appelle, en réalité Abu Moukaoum. C'est le chef d'une cellule de militants palestiniens, apparemment musulman, car l'auteur parle dans son roman uniquement des musulmans. (p. 166-170).

Le réalisateur transpose et reformule la discussion entre ses deux personnages tout en changeant son contexte religieux et le lieu de la rencontre dans une seule séquence filmique. Il a donc animé un personnage anonyme pour faire passer un message et réécrire l'un des épisodes du roman. Le passage dont nous parlons sera exposé au cours de l'analyse des séquences.

Yasser

Yasser, mari de Leila, fait également partie des personnages principaux de *L'Attentat*. Il travaille dans sa ferme contenant un vaste champ d'oliviers et un moulin. Le beau-frère est fier de Sihem, martyre qu'elle est. Sa dernière tâche est de révéler l'endroit où se trouve son fils Adel à Amine par téléphone.

⁵⁵⁶ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 162-127.

Ziad DOUEIRI fait la même chose qu'avec Cheik Marwan en résumant la présence de ce personnage en un seul plan séquence

4-2- Personnages supprimés par le réalisateur

Le sous-titre montre que nous parlerons des personnages supprimés par Ziad Dueiri. Nous considérons important de citer leurs rôles dans le roman.

Ezra Benhaïm

Ce personnage est en effet le premier mentor d'Amine. Il joue un rôle primordial dans le roman dans la mesure où il est l'un des amis les plus chers à Amine. *Le maréchal-des-logis* prend la défense d'Amine dès la présence de ce dernier à l'hôpital en tant que praticien hospitalier

Yehuda

Le grand-père de Kim accueille Amine dans sa maison pendant quelques jours lorsque ce dernier n'était pas dans un état stable. Yehuda, atteint d'"*un cancer de la prostate*", a vécu les "*horreurs de la Shoah*". Yasmina KHADRA, à travers ce personnage, raconte le passé noir de l'antisémitisme et met l'accent sur la brutalité de l'extermination des juifs par les Nazis. (p.p. 80-81). Le cinéaste libanais explique qu'il ne peut adapter tout le roman car on aurait un film d'environ cinq heures. Certes, Ziad DOUEIRI est un citoyen laïc, mais ce qui l'intéresse beaucoup plus c'est de donner l'espoir à une vie paisible et à un meilleur avenir pour les Palestiniens et les Israéliens. L'écho de la déportation des juifs est d'ailleurs transmis par le paratexte filmique, plus précisément, l'affiche.

Benjamin

Le frère de Kim, habite à Jérusalem, offre sa maison à sa sœur quand elle accompagne Amine dans son premier voyage. Ce personnage n'a pas une histoire sauf le fait qu'il soit un adjuvant dans la structure du roman.

Le vitrier

Après l'acte de vandalisme qu'Amine subit dans sa maison, nous découvrons un personnage qui s'avère être une longue connaissance d'Amine. Il a "*opéré son père à deux reprises*". Le vitrier est un homme d'une grande gentillesse car il a accepté de reconstruire sa maison sans évoquer les détails de l'attentat de sa femme : « *Je redoutais qu'il remette sur le tapis l'attentat puisque, de toute évidence, il savait qui était derrière ; il n'en fut rien.* » (p. p. 181- 182).

Grand-oncle d'Amin, Omr

Les derniers épisodes du roman ont été supprimés par le réalisateur. Le grand-oncle d'Amine structure cette partie. Le *doyen de la tribu* est un homme très âgé dépassant un siècle de vie. « *Il a guerroyé dans les troupes de Lawrence d'Arabie* » et « *servi dans la garde prétorienne du roi Ibn Séoud avant de s'éprendre d'une odalisque et fuir avec elle la péninsule* ». Il a fini *d'être grièvement blessé en défendant El Qods en 1947*. Et cette année marque *le plan de partage de la Palestine* consistant à la diviser en deux communautés : arabe et juive. (p.p. 246- 247).

Wissam

Wissam est le petit-fils d'Omr. Amine le considère comme *un sacré numéro* pour son sens de l'humour. A l'instar de Sihem, il se fait exploser dans un attentat suicide dans *un poste de contrôle israélien*. (p. p. 248- 257).

Jamil

Le cousin d'Amine occupe un poste dangereux en tant que *convoyeur à Ramallah* (p. 216). Il chérit son cousin Amine qui était aussi l'ami de son enfance. Jamil a un frère qui s'appelle Khalil, mais ce dernier n'a pas d'histoire dans le roman, contrairement au film où il est organisateur de l'attentat de Sihem. Pourquoi Khalil figure dans le film? Ce choix se révèle significatif. Pourquoi ? L'auteur et le réalisateur s'échangent les idées à maintes reprises et probablement Yasmina KHADRA évoque le projet de la publication de son dernier roman intitulé *KHALIL* à travers lequel

l'auteur "*se glisse dans la peau d'un terroriste*⁵⁵⁷". De ce fait, Ziad DOUEIRI met un indice dans la cassette vidéo qui renvoie au nouveau roman de l'auteur : "*Sihem, est-ce que Khalil t'a tout expliqué ?*"⁵⁵⁸ Cette adaptation nous semble une collaboration entre l'auteur et le réalisateur qui ont un lien amical très estimé.

- **Le père et le grand-père d'Amine**

Ces personnages apparaissent à travers les analepses d'Amine. Ils s'inspirent de ces deux personnages qui lui ont offert des principes de vie valeureux. Ils occupent une place particulière dans la mémoire du personnage principal qui n'hésite pas à se référer à leur savoir-faire et leur façon de vivre. Le père d'Amine, Redouane, est un paysan comme son papa et voulait devenir un artiste peintre, mais les conditions dures de la vie l'ont empêché de réaliser son rêve.

- **Personnages sans histoires**

Laurent Hébert nous précise qu'« *il n'y a pas d'histoire sans personnages. Alors qu'à l'inverse, il peut y avoir des personnages sans histoires.*⁵⁵⁹ » *L'Attentat* de Yasmina KHADRA regroupe un nombre important de personnages sans histoires qui servent, entre autres, à structurer le déroulement de l'histoire principale du roman. Il s'agit de personnages passifs qui apportent de l'aide aux personnages principaux. En Israël, nous pourrions citer Margaret, épouse de Naveed et sa fille Edeet. Ici, il faut souligner que la femme de Naveed, personnage du film, s'appelle Orite qui signifie petite lumière⁵⁶⁰ et non pas Margaret qui renvoie à une fleur. En Palestine, nous avons Mahmoud: frère d'Adel, Issam: petit-fils de la sœur d'Amine, Najet: tante d'Amine et Abbas: oncle de Sihem. Abu Damar: le kidnappeur d'Amine, le Sentinelle: chef du kidnappeur et Shlomi Hirsh ou Zeev l'Ermite: un personnage juif avec lequel Amine s'est entretenu amicalement.

Tous ces personnages n'ont pas une histoire, mais ils sont au service du noyau romanesque. Le réalisateur décide de supprimer tous ces personnages et se servir de quelques-uns seulement pour clarifier un point quelconque ou organiser le schéma narratif de son film. Ziad DOUEIRI multiplie donc la communauté des personnages de *L'Attentat*, en écartant certains d'entre eux, en renommant d'autres et tout simplement en donnant un prénom à un personnage anonyme telle que Zeina, la petite cousine d'Amine dans le film et sa nièce anonyme dans le roman.

⁵⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=RmDXkje-s5U>

⁵⁵⁸ *L'Attentat*, film.

⁵⁵⁹ HEBERT, Laurent, *Ecrire une fiction : Littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Eyrolles, 2015. p. 33.

⁵⁶⁰ [en ligne]. Disponible sur: <http://yoelamar.free.fr/Fr/HebPrenoms.html> [consulté le 29 mai 2019 à 02:42].

- Les victimes de l'attentat de Sihem

Ce sont majoritairement des enfants. Dans le film, ce sont toujours des enfants. Pourquoi ce choix ? A quoi sert de faire subir aux enfants tant de malheurs ? Pourquoi le réalisateur n'a pas changé la tranche d'âge de la majorité des victimes ?

Les questions sont problématiques car ce choix est significatif et son interprétation dépendrait peut-être des valeurs et croyances de l'auteur et du réalisateur, notamment par rapport au conflit israélo-palestinien. Les enfants sont le symbole de l'innocence et de la fragilité. Généralement dans les guerres on épargne les enfants et toute personne fragile tels que les femmes, les personnes âgées, les malades. Mais l'auteur insiste dans son roman sur le fait que les victimes de ce conflit soient uniquement les innocents et les misérables. Ce que les gouvernements décident va affecter uniquement cette catégorie d'individus car de manière générale, ce sont toujours les innocents qui meurent. Mais pas seulement les gouvernements. En fait, les enfants qui meurent exacerbent le caractère atroce et sale de toutes les guerres. Se pose encore la question philosophique de la limite entre le Bien et le Mal. C'est un débat philosophique auquel Camus s'est d'ailleurs livré dans *Les Justes*. Et ce même problème a été et est soulevé concernant la Guerre d'Algérie !!! Quel est finalement le prix de la liberté d'un peuple opprimé ? La mort des innocents ? C'est peut-être à ce débat philosophique que se livrent KHADRA et DOUEIRI.

Yasmina KHADRA adresse un message relevant de son idéologie par le choix des enfants comme étant les victimes de l'attentat. L'ancien militaire algérien est un expert du domaine et connaît très bien la nature de la politique des pays. Il a vécu la décennie noire dont la brutalité ne cesse de hanter son esprit.

Cela va de même pour le réalisateur qui lui aussi a vécu la guerre civile de son pays natal et partage la même idée que Yasmina KHADRA. En Israël et en Palestine, les innocents meurent à cause de ce conflit insensé mettant fin aux valeurs humaines et universelles, invitant à la paix et rejetant le barbarisme.

En tuant les enfants, on tue le rêve, mais de quel rêve les deux artistes parlent-ils ? Le rêve de mettre fin à ce conflit ? Le rêve de cesser la guerre partout dans le monde ? Car *L'Attentat* fait partie d'une trilogie traitant les conflits du Proche-Orient. Le rêve de vivre dans un monde meilleur que le nôtre là où les meurtriers, les terroristes et les mercenaires n'auront pas de place entre les innocents ? De quel rêve parlent les deux artistes à travers les enfants victimes ?

Les enfants sont le fruit de l'amour et « *en aucun temps la haine n'arrête la haine : c'est par l'amour que cesse la haine.*⁵⁶¹ » souligne Joseph Campbell. Yasmina KHADRA et Ziad DOUEIRI sont contre cette guerre et refusent les attaques programmées par les deux pays et non pas uniquement les attaques d'Israël.

L'Amour, « *le plus souvent il est représenté comme un enfant.*⁵⁶² » On est tous les enfants de Gaïa car l'enfant est une « *personne originaire d'un pays, d'une région, d'un milieu*⁵⁶³ » et la guerre n'est qu'une simple *autodestruction*⁵⁶⁴ signale le Dictionnaire des Symboles. Les deux artistes franchissent les frontières pour réunir l'humanité sous la même enseigne emblématique, celui de la philanthropie et des valeurs humanistes. La réunion de la Palestine et d'Israël a donné naissance à la guerre et à la mort au lieu de donner naissance à des enfants innocents.

L'enjeu de mettre en scène des victimes sous l'image des enfants pourrait également renvoyer à l'état des deux peuples qui ne savent pas grand choses sur la politique des gouvernements et le déroulement de leurs souverainetés. L'auteur ainsi que le réalisateur ont utilisé les enfants de manières métaphoriques symbolisant les deux peuples.

Enfin, cet attentat, au cœur de Tel Aviv est un attentat métaphorique qui frappe l'humanité entière. Dans le *Dictionnaire des symboles*, les enfants sont « *l'état antérieur de la faute*⁵⁶⁵ ». Cette guerre, qui dure depuis un demi-siècle, est l'une des fautes antérieures qui aurait des conséquences désastreuses sur l'humanité d'aujourd'hui et sur les générations futures.

Les personnages enfants sont une figure symbolique, ayant de multiples dimensions, à la fois pour le romancier et pour le réalisateur qui reprend la scène très fidèlement. C'est une méditation intemporelle sur la nature humaine et à juste titre car le temps n'a pas d'emprise sur la guerre. Cette dernière engendre toujours l'hostilité et la mort. Les deux artistes souhaitent, à travers des victimes enfants, remettre sur le tapis le conflit ethno-identitaire suscitant la polémique et invitant le lecteur et le spectateur à s'investir dans un profond débat philosophique. Ils veulent nous expliquer que les deux peuples, loin des gouvernements, sont « *des gens ordinaires sous une extraordinaire pression*⁵⁶⁶ » et c'est la raison pour laquelle la violence ne cesse de ravager leurs vies.

⁵⁶¹ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, OXUS, 2010. p. 349.

⁵⁶² GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997.p. 35.

⁵⁶³ *Dictionnaire Hachette*, Hachette, 2012. p. 538.

⁵⁶⁴ GHREERBRANT, Aalin, et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997.p. 490.

⁵⁶⁵ Ibid. p. 404.

⁵⁶⁶ Une réplique d'Al Pacino dans le film *Révélations*.

Conclusion

L'auteur ne donne pas beaucoup de précisions sur l'apparition physique de ses personnages, ce qui a facilité la sélection des acteurs pour le réalisateur. Ce dernier s'est servi de données romanesques approximatives pour sélectionner ses acteurs.

L'auteur s'inspire de sa vie militaire, de sa vie sociale, de la décennie noire qui l'a marqué profondément, de l'actualité qui tourne autour du terrorisme. Yasmina KHADRA, dans *L'Attentat*, est encore à la recherche des motifs et des raisons qui peuvent endoctriner un citoyen normal pour qu'il devienne un terroriste sans merci aucun.

Ziad DOUEIRI, quant à lui, s'inspire du cinéma américain, notamment de l'école de Tarantino. Il s'inspire également du vécu des Palestiniens et s'engage à donner de l'espoir à une vie meilleure à travers la mise en scène des personnages.

Le réalisateur montre la dimension absurde le conflit israélo-palestinien en mettant en scène une histoire d'amour entre un Palestinien et une Israélienne à travers le casting. Au surplus, l'actrice israélienne interprète le rôle d'une palestinienne qui défend la Palestine en commettant un attentat-suicide à Tel Aviv. Cela a également une portée symbolique dans la mesure où le cinéaste montre que l'amour est quelque chose de possible entre les deux peuples.

L'adaptation des personnages de *L'Attentat* ainsi que les formes narratives de notre corpus est une adaptation qui n'est pas toujours à l'image du roman. Quelques changements significatifs apportés par le réalisateur ont attiré notre attention. Cela est dû à une noble cause humanitaire partagée par les deux artistes qui n'ont pas la même vision du monde car chaque artiste réagit selon ses influences culturelles, ses expériences vécues et ses positions idéologiques.

II- Du discours romanesque au discours cinématographique : quel(s) schéma(s) narratif(s) adopter ?

Que pourrions dire à propos des épisodes supprimés ? Nous comparerons par la suite la structure filmique à la structure romanesque afin de préciser le processus de l'adaptation de la forme narrative du roman qui nous semble adaptée fidèlement, mis à part quelques éléments que nous découvrirons au cours de notre analyse. L'analyse en question va s'effectuer en s'appuyant sur une forme narrative filmique très récurrente dans le cinéma depuis la saga Star Wars. C'est la structure résumée dans l'ouvrage de Christopher Vogler, *Le Guide du scénariste*, inspirée de l'ouvrage *Le Héros aux mille et un visages* de Joseph Campbell. Entre autres, l'analyser des personnages romanesques d'un point de vue ethnocritique mettra l'accent sur les personnages liminaires de *L'Attentat* qui influencent la structure narrative du roman de la même manière que le monomythe qui conditionne la trame narrative du film.

1- La structure filmique : le monomythe

Le schéma de Joseph Campbell, lié à la psychanalyse et inspiré d'un grand nombre de textes fondateurs et mythologiques, postule « *qu'il existe un parcours type du héros et que toutes les cultures partagent ce même archétype qui s'exprime à travers les différents mythes.*⁵⁶⁷ » C'est ce que Campbell désigne sous le nom de *monomythe*. Cette structure retrace l'évolution d'un héros et organise selon des étapes bien précises les personnages qui vont traverser son chemin

Ce théoricien, spécialiste de la mythologie comparée, consacre un ouvrage au parcours du héros filmique, Amine, qui semble commun à tous les Héros du cinéma. Son ouvrage *Le Héros aux mille et un visages* est devenu une référence incontournable pour les cinéastes tels que George Lucas, Jon Watts, Steven Spielberg et plein d'autres cinéastes qui ont vu, en ce schéma du monomythe, un exemple exceptionnel pour les formes narratives filmiques ainsi que pour la richesse et la fluidité de leurs scénarios.

Tiré des textes littéraires, mythologiques et religieux, le monomythe campbellien propose un schéma pour les héros du cinéma, notamment le cinéma commercial. Il est à comprendre que le

⁵⁶⁷ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 05.

monomythe de Joseph Campbell repose essentiellement sur les mythes car ces derniers sont riches de traits culturels, symboliques, spirituels et philosophiques des anciennes civilisations. Le mythologue américain a remarqué, à travers l'étude de milliers de mythes des quatre coins du monde, que les trajectoires de tous les héros ont la même structure et qu'il existe des thèmes récurrents dans les récits mythiques, religieux et culturels étudiés.

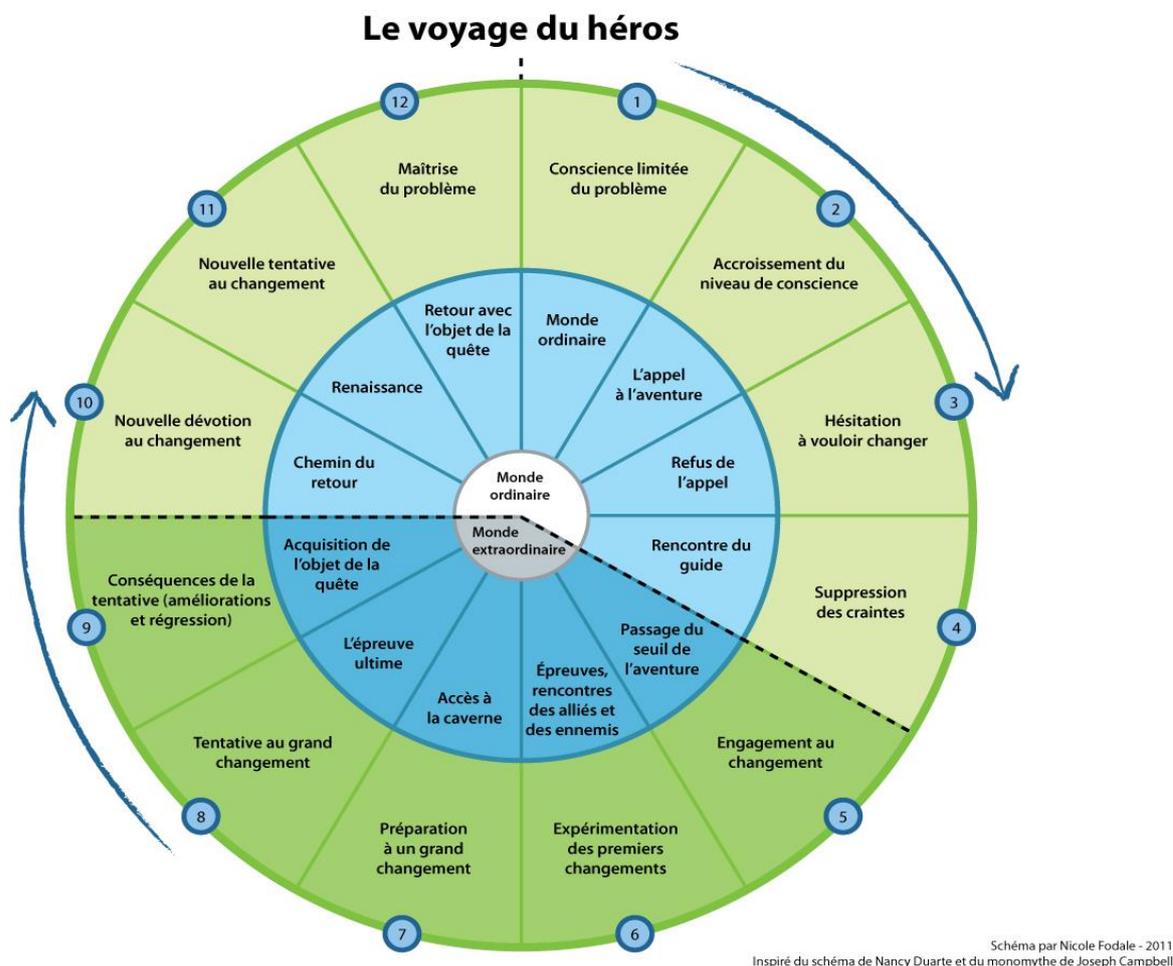
Le mythologue, selon J. Campbell, insiste sur le fait que « *la fonction principale de la mythologie et du rite a toujours été de fournir à l'esprit humain les symboles qui lui permettent d'aller de l'avant et l'aident à faire face à ces fantasmes qui le freinent sans cesse.*⁵⁶⁸ »

Les trois étapes du monomythe, selon l'ouvrage de Joseph Campbell *Le Héros aux mille et un visages*, sont :

L'appel à l'aventure	L'initiation	LE RETOUR
1) « <i>L'appel de l'aventure</i> » ou les signes de la vocation du héros ; 2) « <i>Le refus de l'appel</i> » ou la fuite de l'insensé devant le dieu ; 3) « <i>L'aide surnaturelle</i> », ou le secours inattendu que reçoit celui qui entreprend l'aventure vers laquelle il a été appelé ; 4) « <i>Le passage du premier seuil</i> » ; 5) « <i>Le ventre de la baleine</i> » ou la plongée dans l'obscur royaume.	1) « <i>Le chemin des épreuves</i> » ou l'aspect dangereux des dieux ; 2) « <i>La rencontre avec la déesse</i> » (Magna Mater), ou la félicité de l'enfance retrouvée ; 3) « <i>La femme tentatrice</i> », ou la réalisation du désir d'Œdipe et l'angoisse qui l'accompagne ; 4) « <i>La réunion au père</i> » ; 5) « <i>Apothéose</i> » ; 6) « <i>Le don suprême</i> ».	1) <i>Le refus du retour</i> 2) <i>La fuite magique</i> 3) <i>La délivrance venue de l'extérieur</i> 4) <i>Le passage du seuil au retour</i> 5) <i>Maître des deux mondes</i> 6) <i>Libre devant la vie</i> (p. p. 41-42).

⁵⁶⁸ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 21.

La figure⁵⁶⁹ ci-dessous est le schéma, qui résume en détaillant les étapes du monomythe, réalisée par Nicole Fodale dans son article: *Écrire un scénario — Le voyage du héros*.



A partir de quel moment donc pourrions-nous dire que les personnages du film *L'Attentat* suivent la trajectoire du monomythe conçu par Joseph Campbell ? Il semble que la structure narrative du récit romanesque est conçue selon l'enquête personnelle de l'auteur susmentionnée et son vécu personnel. En revanche, le cinéaste libanais applique simplement le schéma campbellien à l'instar des blockbusters. Cela révèle d'un côté, son influence par les cinéastes célèbres du cinéma hollywoodien, et d'un autre, que le recours à ce schéma du monomythe pourrait servir à transmettre la vision de Ziad DOUEIRI qui voudrait mettre en scène le nouveau mode de vie des Palestiniens qui relève de *l'HISTOIRE*⁵⁷⁰. *L'Attentat*, film, a donc une dimension mythologique inspirée par les

⁵⁶⁹ Nicole Fodale, *Écrire un scénario — Le voyage du héros*, [en ligne]. Disponible sur: <http://nicolefodale.ca/2011/09/scenario/le-voyage-du-heros/> [consulté le 28 janvier 2019 à 22:57].

⁵⁷⁰ Au cours de ce chapitre, nous allons définir ce concept.

nouvelles tendances conçues pour le monde cinématographique. C'est ce que nous tenterons de démontrer.

1-1- L'appel à l'aventure

La première des choses qui nous semble pertinente à souligner est que la réussite socio-professionnelle d'Amine à tel Aviv et la situation conflictuelle israélo-palestinienne correspondent à l'une des conditions de la première étape :

Le héros « composite » du monomythe est un personnage exceptionnellement doué. Sa société l'honore tout aussi souvent qu'elle le méconnaît ou le dédaigne. Lui et/ou le monde dans lequel il se trouve souffrent de déficience symbolique.⁵⁷¹

En ce qui concerne *L'appel de l'aventure*⁵⁷², le spécialiste de la mythologie comparée nous explique les prémices de l'aventure en précisant l'état d'âme du héros, ainsi que l'élément déclencheur de son aventure :

La première étape du voyage mythologique — celle que nous avons nommée « l'appel de l'aventure » — signifie que le destin a sommé le héros et que son centre de gravité spirituel a été transféré de son milieu habituel à une zone inconnue. Cette zone, cette région fatidique, pleine de trésors et de dangers, peut être représentée de bien des façons : comme un pays lointain, une forêt, un royaume souterrain, sous-marin ou céleste, comme une île secrète, une haute cime ou un état de rêve profond ; mais c'est toujours un endroit où se meuvent des êtres polymorphes et étrangement fluides, un lieu de tourments inimaginables, d'exploits surhumains et d'impossibles délices.⁵⁷³

Nous avons donc, Amine, personnage principal du film, plongé dans un deuil inattendu et devant la mort mystérieuse de sa femme. Il était bien installé dans sa zone de confort jusqu'à ce qu'il perde sa femme et, avec elle, un statut socioprofessionnel prestigieux. En effet, son obstination à ne pas croire que sa femme soit, dans un premier temps, le kamikaze de l'attentat, et en deuxième temps, qu'elle soit une militante palestinienne durant une longue période, déclenche en lui une chaîne de questions nécessitant une aventure en Palestine. Par extension, « *l'appel sonne toujours le lever du rideau sur un mystère de transfiguration — un rite, ou un moment de passage spirituel, qui, lorsqu'il est accompli, équivaut à une mort et à une naissance.* » En effet, l'appel à l'aventure est venu dans le film sous forme d'un appel téléphonique, la nuit de l'attentat pour prévenir le

⁵⁷¹ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, OXUS, 2010. p. 43.

⁵⁷² Ibid. p. 53.

⁵⁷³ Ibid. p. 59.

docteur de la mort de sa femme. « *L'aventure peut commencer par un simple geste maladroit* », ce qui pourrait nous renvoyer à l'attentat de Sihem qui constitue le noyau du récit filmique. (p. p. 55-59).

Vient ensuite, « *Le refus de l'appel* » : Amine s'isole et s'installe dans un hôtel à Tel Aviv sans même contacter ses amis intimes : Kim et Raveed. Cette réticence traduit son choc et l'absurdité de sa nouvelle situation.

Kim, l'amie protectrice d'Amine vient, ensuite, lui apportant « *L'aide surnaturelle* ». Juste après l'identification du corps de la Kamikaze Sihem, Kim est venue le chercher en lui donnant une pilule médicale malgré l'interdiction de lui donner quoi que ce soit. Une fois libéré de prison, elle vient tout de suite le chercher pour l'accueillir dans sa maison afin de mettre fin à sa « *séparation d'avec le monde*⁵⁷⁴ ». Devant le portail de l'hôpital, elle refuse carrément l'idée de circuler une pétition contre lui. Elle est tout le temps à ses côtés essayant de l'aider à se ressaisir. Kim, par rapport à la théorie du monomythe, est le *mentor* fidèle, serviable et attentif. D'ailleurs, le concept de la pédagogie de coaching mentorat est tiré du mythe du mentor, confident de Télémaque et ami d'Ulysse. Donc, Kim intervient pour introduire « *une atmosphère de fascination irrésistible autour du personnage qui apparaît soudain comme un guide, marquant une nouvelle période, un nouveau stade dans le cours de la vie*⁵⁷⁵ » d'Amine. Sans oublier son ami intime Raveed, qui est aussi une aide surnaturelle parce qu'il est le seul, dans l'hôpital et dans le centre de police, à lui faire confiance : il ne le soupçonne pas quand tout le monde pense qu'il est impliqué dans l'affaire de l'attentat.

Par la suite, « *Le passage du premier seuil* » met Amine devant ses responsabilités. Il admet finalement que sa femme est l'auteure de l'attentat, grâce à une lettre posthume et se dirige vers la Palestine pour commencer son *aventure*.

« *Sous LA CONDUITE et avec l'aide des personnifications de son destin, le héros poursuit son aventure qui le mène devant le « gardien du seuil », à l'entrée de la zone de pouvoir accru. De tels gardiens bornent les frontières du monde dans les quatre directions — en haut et en bas également — délimitant ainsi la sphère réelle, ou horizon de vie, du héros.*⁵⁷⁶ »

C'est donc le personnage de Sihem qui lui donne le courage pour passer à la deuxième étape de son rite initiatique, ce qui nous amène à la fin de la première étape du monomythe qui marque la frontière entre deux mondes : Israël et la Palestine.

⁵⁷⁴ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 41.

⁵⁷⁵ Ibid. p. 58.

⁵⁷⁶ Ibid. p. 76.

- **Le ventre de la baleine**

Amine se rend en Palestine, ce qui marque une rupture radicale avec sa zone de confort initiale. Il est conscient du danger auquel il fera face et ce à cause de sa situation socio-professionnelle et son intégration à la société israélienne juive. Il sera chassé, plusieurs fois, de la Mosquée, sera également *persona non grata* dans la maison de son beau-frère, dans l'Eglise, voire même dans la rue (traqué par les fidèles de Cheik Marwan).

1-2- L'initiation

- **Le chemin des épreuves**

L'idée que le passage du seuil magique permet l'accès à une sphère de renaissance est représentée par l'image symbolique du ventre, vaste comme le monde, de la baleine. Le héros, au lieu de vaincre la puissance du seuil ou de pactiser avec elle, est englouti dans l'inconnu et semble avoir succombé à la mort.⁵⁷⁷

Le héros, dans cette étape, rencontre des ennemis et des amis qui vont nourrir l'histoire du film avec lui.

Ceux qui n'ont pas refusé l'appel et qui ont entrepris l'aventure héroïque, le premier personnage qu'ils rencontrent est une figure protectrice (souvent une petite vieille ou un vieil homme) qui pourvoit le voyageur d'amulettes contre les forces du dragon qu'il va lui falloir affronter.⁵⁷⁸

La figure protectrice est Faten, la nièce d'Amine. C'est elle qui le conduit à la ferme de son père lorsque sa maman Leila refuse de lui fournir des informations concernant ce que Sihem a fait et a vu avant sa mort. C'est elle qui le défend quand son père le chasse indirectement de la maison, et c'est elle qui va à sa recherche pendant la nuit quand il tombe dans un état désastreux. Il est important de préciser que le personnage romanesque de Faten a subi des changements importants que nous allons analyser ultérieurement.

⁵⁷⁷ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 85.

⁵⁷⁸ Ibid. p. 69.

- **La rencontre avec la déesse**

« *L'ULTIME AVENTURE, une fois toutes les barrières franchies et tous les ogres vaincus, est habituellement présentée comme une union mystique (iEpèç yetgoç) entre le héros triomphant et la reine, déesse du monde. Telle est la crise au nadir, au zénith, ou à la limite extrême de la Terre, au point central du cosmos, dans le tabernacle du temple ou dans les profondeurs obscures du cœur.*⁵⁷⁹ »

Il s'agit, dans ce passage, d'un indice, d'une ligne directrice ou d'un simple geste qui peut ouvrir une piste de recherche pour le héros. La déesse n'est qu'une figure allégorique pouvant prendre plusieurs formes.

Amine court derrière ceux qui ont endoctriné sa femme dans le but de trouver réponse aux différentes interrogations hantant sans cesse son esprit. Il trouve un indice de l'enquête à Tel Aviv : c'est l'ancienne Mercedes de couleur crème, dans la maison de sa sœur. En effet, la métaphore de la déesse pourrait incarner plusieurs formes : humaine et non humaine. C'est « *la réponse attendue, la récompense suprême du héros terrestre ou surhumain.*⁵⁸⁰ » La Mercedes ne semble pas la seule déesse car, après plusieurs tentative, Amine réussit à voir le Cheik Marwan et lui poser des questions concernant sa quête.

- **La femme tentatrice**

« *Les épreuves que le héros a traversées auparavant symbolisaient ces étapes de réalisation par lesquelles le champ de sa conscience a atteint l'ampleur suffisante pour pouvoir supporter l'ultime expérience, accomplir l'ultime exploit.*⁵⁸¹ » Ce passage nous renvoie à l'Eglise où il va rencontrer l'un des chefs de la résistance comme il l'avait programmé dès le début de son aventure. Il ne trouve rien, mais la conversation avec le prêtre lui fait venir à l'esprit le conflit qui déchire ses deux pays ; un conflit qu'il a fait semblant d'ignorer tout au long de sa vie.

- **La réunion au père**

« *C'est au cours de cette épreuve que le héros peut trouver espoir et réconfort dans un personnage.* » Ce personnage semble être Adel, son neveu qui se cache pour ne pas le rencontrer car c'est lui le complice de sa femme. « *Le héros découvre (ou plutôt il se rappelle) qu'il est lui-*

⁵⁷⁹ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, OXUS, 2010. p. 101.

⁵⁸⁰ Ibid. p. 101.

⁵⁸¹ Ibid. 110.

même l'objet de sa propre quête » comme l'explique Joseph Campbell. D'une part, Adel avoue à son oncle que la résistance dont il fait partie se servait de lui, de sa maison, de sa profession et de sa réputation : « *on n'était pas soupçonné grâce à ta notoriété.*⁵⁸² » Amine découvre, donc, qu'il faisait partie de l'attentat sans qu'il le sache. D'une autre part, le héros se situe, par rapport à son pays. Il se redécouvre en faisant une reconnaissance avec ses origines identitaires. La théorie du monomythe postule que « *la question touche au problème de l'homme et de l'invisible.* » C'est peut-être la conscience déchirée d'Amine n'arrivant pas à suivre le troupeau et à prendre part à ce conflit, ce qui est d'ailleurs, la vocation de sa femme kamikaze. (p.p. 119-295).

- **Apothéose**

Selon *Le Héros aux mille et un visages*, « *Il s'agit d'un élargissement du champ de la conscience et donc de l'être (illumination, transfiguration, libération).*⁵⁸³ » Il est à comprendre que ce passage semble renvoyer à la cassette vidéo qu'Amine cherche dès que la police inculpe sa femme. Adel, lors de cette dernière rencontre, lui donne exclusivement la cassette parce que sa femme ne voulait pas la publier pour la revendication de l'attentat.

- **Le don suprême**

« *Là où un héros ordinaire devrait affronter une épreuve, l' élu n'est arrêté par aucun obstacle et ne commet pas d'erreur.*⁵⁸⁴ » Il est clair qu'Amine, dans cette étape, est un élu plus qu'il ne soit un personnage ordinaire. Ce don suprême est sa visite à Jénine où il ne rencontre aucune contrainte. Autrement dit, le héros se rend à Jénine dans un plan filmique très court résumant cette visite à travers laquelle il examine le lieu du massacre qui a lui a arraché sa femme.

1-3- Le retour

- **Le refus du retour**

AYANT ATTEINT LE BUT de sa quête, soit en parvenant à la source, soit par l'entremise de quelque personnification masculine ou féminine, humaine ou animale, le héros doit encore revenir avec son trophée qui a, pouvoir de transformer la vie. Le cycle complet, la formule même du monomythe, exige que le héros entreprenne maintenant la difficile épreuve de rapporter les urnes de la sagesse, la Toison d'or ou la princesse endormie, au royaume des hommes, où le don obtenu

⁵⁸² *L'Attentat*, film.

⁵⁸³ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 216.

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 156.

*pourra contribuer à la renaissance de la collectivité, de la nation, de la planète, ou des dix mille mondes*⁵⁸⁵, suggère Joseph Campbell.

Amine retourne avec la cassette vidéo de la résistance, mais il refuse de la délivrer aux enquêteurs. Il rentre, l'âme blessée et la conscience tourmentée. En effet, l'étape suivante pourrait nous expliquer sa situation et son malaise.

- **La fuite magique**

*SI LE HÉROS, au moment de triompher, obtient la bénédiction de la déesse ou du dieu, et s'il est ensuite explicitement chargé de retourner au monde, muni de quelque élixir pour la restauration de la société, son protecteur surnaturel, au cours de l'étape finale de son aventure, le soutiendra de toute sa puissance. Mais si, au contraire, le héros s'est emparé du trophée malgré l'opposition de son gardien ou si les dieux ou les démons désapprouvent son désir de retourner au monde, la dernière phase de la ronde mythologique se transforme alors en une poursuite mouvementée, comique bien souvent, semée parfois d'obstacles et d'évasions magiques fantastiques.*⁵⁸⁶

Ce passage révèle que la première des choses qu'Amine ait faite, après son retour de Palestine, est la rencontre de Kim. Cette dernière lui demande de dévoiler, à la police, ce qu'il a découvert au cas bien sûr, où il aurait découvert quelque chose. Amine refuse. Il lui déclare franchement : « *Ce n'est pas mon rôle, je n'ai aucune intention de dénoncer quelqu'un, ni à la police, ni à qui que ce soit [...] Je refuse de collaborer à des mesures de répressions.*⁵⁸⁷ » Cette confession s'inscrit dans la fuite- Amine fuit ses responsabilités de citoyen israélien- et « *La fuite est un des thèmes préférés des contes populaires où elle revêt des formes très mouvementées* » selon le monomythe de Joseph Campbell. « *Une autre version bien connue de la fuite magique est celle où le héros, dans sa fuite éperdue, sème derrière lui un certain nombre d'obstacles afin de retarder l'arrivée de ses poursuivants.* » Cela dit, Amine perd sa très chère amie Kim ce qui permet davantage aux israéliens de soupçonner sa position et sa fidélité à son pays d'accueil. Il sème ainsi le trouble dans les esprits et particulièrement en gardant la cassette vidéo sur lui. (179-180).

⁵⁸⁵ Ibid. p. 173.

⁵⁸⁶ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 176.

⁵⁸⁷ *L'Attentat*, film.

- **La délivrance venue de l'extérieur**

« IL ARRIVE QUE le héros, pour pouvoir revenir de son aventure surnaturelle, doive recevoir l'aide de l'extérieur. C'est-à-dire que le monde doit se charger de le ramener. Ce n'est pas volontiers, en effet, que le héros renonce à la félicité connue dans la demeure profonde, pour retrouver la dispersion de soi inhérente à l'état de veille.⁵⁸⁸ »

Le contenu de la cassette vient réellement de l'extérieur. Amine a vu défiler sous ses yeux tout ce qui s'est passé la nuit d'avant l'attentat. Il comprend finalement pourquoi sa femme l'avait appelé lors de la cérémonie de la distribution des Prix. Mais il éprouve également des difficultés énormes à rejoindre de nouveau son ancien monde. Car c'est celui dans lequel il doit affronter son entourage tout en se sachant détenteur de la preuve irréfutable de l'implication de sa femme dans l'attentat.

- **Le passage du seuil au retour**

« Le héros quitte les régions familières et pénètre dans l'obscurité ; il y vit son aventure, même si, pour nous, il ne semble être que perdu, emprisonné ou en danger ; son retour se définit comme une remontée de cette région lointaine.⁵⁸⁹ » Ce passage nous envoie à ce moment douloureux où Amine pleure simultanément avec sa femme prise dans la vidéo. Il n'arrive pas à contenir son chagrin qui semble grandiose. Il doit s'affronter lui-même en affrontant la douloureuse vérité qu'il vient d'apprendre. Il doit admettre le mensonge longtemps cultivé par sa femme et la vie double qu'elle menait à son insu.

- **Maître des deux mondes**

« L'ART DU MAÎTRE est la faculté qu'il a de franchir librement la ligne de partage des mondes, de passer de la perspective des manifestations temporelles à celle des profondeurs causales et inversement, sans confondre les principes de l'un avec ceux de l'autre, tout en permettant cependant à l'esprit de connaître l'un au moyen de l'autre.⁵⁹⁰ »

⁵⁸⁸ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, 2010. p. 185.

⁵⁸⁹ Ibid. p. 194

⁵⁹⁰ Ibid. p. 202.

Le héros filmique décide courageusement de revisiter la gare routière où il a déposé Sihem pour la dernière fois. Il comprend maintenant que ce n'était qu'un adieu de sa part. Il reste immobile devant l'ampleur de sa douleur en discutant avec sa bien-aimée, morte, et en contrôlant même cette discussion. La lucidité d'Amine et sa compréhension d'une petite partie de la réalité lui permet de percevoir de manière claire le mur séparant son monde de celui de sa femme. Il comprend également qu'il doit affronter un nouveau monde, celui dans lequel il vivra avec la certitude de l'implication de sa femme dans l'attentat. Il a connu deux mondes, celui du questionnement et de la perplexité et celui de la vérité amère. Il en est résigné.

- Libre devant la vie

Amine apprend, après cette aventure, qu'il ne doit pas se mêler à ce conflit sanglant. Ce personnage semble bien correspondre au schéma du monomythe conçu par Joseph Campbell. Il se considère comme étant libre devant toute prise de position, libre de ne guère s'engager ni avec les uns, ni avec les autres. Sa vie, c'est lui qui la choisit.

Dès lors, nous pourrions constater comment le monomythe rythme le cheminement narratif de *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI et nourrit les propos de son histoire par des étapes tirées de milliers de récits fondateurs. Cette théorie, abrégée par Christopher Vogler, constitue, de nos jours, la référence la plus exploitée par les cinéastes pour l'élaboration des scénarios.

Nous allons à présent essayer de démontrer que la structure du film est semblable à celle du roman car le monomythe suit trois étapes semblables de celles d'un rite de passage. Ce dernier sera examiné à travers l'analyse ethnocritique consacrée aux personnages romanesques. Nous tenterons de démontrer que le cinéaste a opté pour la même structure que celle du roman en choisissant le schéma du monomythe.

2- Brève analyse ethnocritique de *L'Attentat* roman

2-1- Qu'est-ce que l'ethnocritique ?

L'ethnocritique est une approche récente d'analyse littéraire ayant comme objectif l'explication et l'appréhension du texte en fonction de ses différents rapports à la culture, c'est-à-dire, le rapport *texte-culture*. Il est question dans cette nouvelle approche de relever les éléments culturels du texte et les interpréter en faisant appel à l'ethnographie et à l'ethnologie. Pour ce faire,

les éléments – des pratiques culturelles d’une ethnie – relevés sont ensuite étudiés d’un point de vue esthétique, *c’est-à-dire qu’on essaye de voir comment les mots retravaillent le culturel*, « *La culture du texte*⁵⁹¹ »

Jean-Marie Privat et Marie Scarpa sont les pionniers de cette nouvelle approche qui n’a pas pris beaucoup de temps pour faire des adeptes. En effet, Jean-Marie Privat est le premier à introduire le concept de l’ethnocritique en 1988. Ensuite, le champ de recherche se développe à partir des années 1990. C’est vrai que cette approche s’intéressait uniquement à la culture populaire française, mais au fur et à mesure de l’avancement des recherches, elle a élargi ses horizons pour étudier toutes les cultures. Il s’agit d’une approche pluridisciplinaire œuvrant en concomitance avec l’ethnologie, la sociocritique et d’autres disciplines.

Le concept *savoir à l’œuvre*⁵⁹² désigne le savoir à la culture pour l’ethnocritique qui prend en charge l’étude de la culture. En effet, ce savoir existe en dehors du texte, mais il est étudié et réinvesti sur le plan textuel.

2-2- Méthode d’analyse ethnocritique

Nous commençons par le niveau ethnologique qui consiste à identifier les embrayeurs culturels en faisant recours, généralement, à la description. Ensuite vient le niveau ethnologique qui vise à inscrire la base de données des embrayeurs dans sa culture de départ, et puis, progressivement, le niveau de l’interprétation ethnocritique consistant en une étude interne du texte. Enfin, le niveau de l’auto-ethnologie à travers lequel la culture du texte apparaît tout en impliquant le lecteur dans cet enjeu, car ce dernier ajoute un sens au texte⁵⁹³.

Le texte peut imiter l’itinéraire d’un rite. Il peut avoir la même structure du rite de passage étudié. L’ethnocritique « *pose l’hypothèse d’une homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite et le récit littéraire*⁵⁹⁴ ». Autrement dit, le parcours d’un rite d’un personnage ne peut pas uniquement être repéré à partir des étapes du rite, il peut également être repéré à partir de la

⁵⁹¹ SCARPA, Marie, « L’ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 26 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/2808> ; DOI : 10.4000/multilinguales.2808

⁵⁹² Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 26 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762> ; DOI : 10.4000/pratiques.1762

⁵⁹³ Consulté sur : [<https://docplayer.fr/storage/81/83457265/83457265.pdf>.] le 26 décembre 2018.

⁵⁹⁴ SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009/3 (n° 145), p. 25-35. DOI : 10.3917/rom.145.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>

trame narrative. Le texte pourrait reprendre la structure d'un rite et il pourrait s'agir d'un récit cyclique, d'une narration cyclique, ...

- **Le rite de passage**

D'un point de vue anthropologique, le rite de passage est un processus qui aboutit à un changement de statut social d'un individu, à travers un rite culturellement codé. Cela dit, le rite de passage fait partie d'un grand cercle de rites qui pourrait « *agir directement ou indirectement* ⁵⁹⁵» sur le futur de l'individu. Il a comme objet principal « *d'assurer un changement d'état ou un passage d'une société magico-religieuse ou profane dans une autre, ces cérémonies ont chacune leur objet propre.* ⁵⁹⁶»

- **Les trois étapes d'un rite de passage selon Arnold van Gennep**

Arnold Van Gennep, dans son ouvrage *Les Rites de passage*, nous cite *le rite de séparation* comme étant la première phase de la totalité du rite. L'individu se sépare de sa communauté pour rejoindre un nouveau statut quelconque, ce qui pourrait constituer une mort symbolique. La deuxième phase, qui nous intéresse dans notre recherche, est *le rite de marge* à travers laquelle l'individu devrait accomplir convenablement toutes les épreuves pour pouvoir intégrer le nouveau groupe et acquérir un nouveau statut. L'individu, dans ce cas, est dans « *une position intermédiaire.* » Ceux qui arrivent à triompher de toutes les épreuves de la phase liminaire sont capable de réussir *le rite de l'agrégation* (p.p. 102-193).

2-3- Le personnage liminaire

Selon Mari Scarpa, le rite de passage ne peut pas être parfaitement réussi par tout le monde. Certaines personnes restent bloquées dans l'étape médiane n'arrivant pas à effectuer toutes les étapes, ratant un ou quelques éléments du rite, passant carrément mal leurs rites ou exagèrent dans quelques étapes. Autrement dit, ce sont des êtres ambivalents, à cheval entre la phase liminaire et la phase postliminaire tournant en rond, cherchant une issue, une échappatoire pour intégrer le nouveau statut et le nouveau groupe. Ils se retrouvent dans une situation problématique qui

⁵⁹⁵ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Picard, 2012. p. 14.

⁵⁹⁶ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Picard, 2012. p. 21.

influence leur état d'âme. Ils sont symboliquement fragmentés. Nous parlons donc d'un personnage liminaire non-initié, mal initié ou sur initié.⁵⁹⁷

Dans *L'Attentat* roman, nous avons trois personnages liminaires : Amine, Sihem et Faten. En effet, le protagoniste du récit, d'un côté, cherchant un signe que sa femme lui aurait laissé avant sa mort, ne réussit pas à faire son deuil et le deuil est considéré comme un rite de séparation⁵⁹⁸. D'un autre côté, le docteur perd son estime de soi après la mort de Sihem et est rejeté par les Palestiniens et par les Israéliens. Cela nous mène à la conclusion suivante : Amine est un personnage liminaire non-initié à la mort de sa femme et sur initié par rapport à son attachement à Tel Aviv. Puisqu'il ne fait jamais le deuil du décès de sa femme et ne comprend pas ou ne tolère pas son geste afin de pouvoir pardonner et pour réintégrer la société dans laquelle il vivait. Par ailleurs, Amine reste à cheval entre deux appartenances identitaires : Palestine d'un côté et Israël de l'autre. Double appartenance où aucune réconciliation ne lui semble possible.

A cause de son évocation perpétuelle dans le monde des vivants, Sihem constitue un personnage liminaire non-initié à la mort. Elle a été tout le temps rappelée au monde des vivants par la quête de vérité de son mari, par sa célébrité en Palestine et par l'enquête policière de Tel Aviv. Son initiation n'est pas accomplie car c'est un personnage central qui soulève jusqu'à la dernière minute des questions fondamentales, voire fondatrices. Sa mort tragique n'a pas abouti à la consécration totale de son être et de sa personne qui est loin de faire le consensus à la fois chez les Palestiniens comme chez les Israéliens.

Faten est un personnage doublement liminaire non-initiée : *Veuve vierge*⁵⁹⁹,

« Son premier mari est mort dans le cortège nuptial qui a tourné court à la suite d'une malencontreuse crevaisson ; son deuxième fiancé a été tué au cours d'un accrochage avec une patrouille israélienne deux jours avant la nuit de noces. ⁶⁰⁰»

Elle rate son rite de mariage avant ses deux noces. Pis encore, « *Immédiatement, les mégères l'ont soupçonnée de damnation et plus aucun prétendant n'a frappé à sa porte.* » (p.p247-248). Elle serait rejetée par la communauté du mariage *ad infinitum*.

Du côté du film, Amine et Sihem sont des personnages liminaires tels qu'ils sont dans le roman, mais le cas de Faten est différent. L'histoire des deux premiers personnages constitue le

⁵⁹⁷ SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009/3 (n° 145), p. 25-35. DOI : 10.3917/rom.145.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>

⁵⁹⁸ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Picard, 2012. p. 101.

⁵⁹⁹ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 247.

⁶⁰⁰ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 248.

cœur du roman. Le réalisateur modifie le statut tragique de l'un des deux personnages, à savoir Amine. L'adaptation se donne une marge de liberté très importante quant à la phase post-liminaire puisqu'Amine dans le film revient en Israël avec les réponses qu'il souhaitait obtenir concernant les choix suicidaires effectués par sa femme. Et il rentre de Palestine autre puisqu'il décide ne s'engager ni auprès des Palestiniens ni auprès des Israéliens.

Par contre dans le roman de KHADRA, Amine meurt à la fin de l'histoire, avant même d'avoir trouvé les réponses qu'il cherchait. Il est de ce fait, et comme nous l'avons signalé plus haut à travers les propos de Scarpa, resté dans la phase liminaire. Amine de Yasmina KHADRA ne parvient nullement à dépasser les nombreux obstacles qui se dressent devant son parcours en Palestine, il en meurt même. De ce point de vue, nous pourrions donc avancer que les schémas narratifs calqués sur le schéma du rite d'initiation ne sont pas les mêmes dans le roman et dans le film.

Or, cette modification ne nous laisse pas indifférente. Le sort réservé à ce personnage par DOUEIRI et KHADRA est plus qu'important. Nous reviendrons dessus au moment de l'analyse des personnages et de leur étude comparative entre le roman et le film.

Ensuite, et en ce qui concerne le personnage de Faten, le réalisateur intègre l'un des personnages qu'il a décidé de supprimer de son film pour jouer le rôle de la nièce d'Amine. Son choix reposait sur un prénom attirant (Faten signifie fascination, charme, bellissime, ...) qui pourrait attirer le spectateur, notamment les fanatiques, par l'amour de la vie et l'ambition de la jeunesse. Ziad DOUEIRI réussit à transformer une femme infortunée, rejetée par sa société en une jeune fille qui a soif de réussite et pleine d'espoir. Tout cela, semble faisable par le pouvoir du signe cinématographique. Donc, Faten, d'un personnage liminaire romanesque, devient un personnage filmique attirant. Sur ce point, le réalisateur ne semble pas tout à fait fidèle par rapport à l'adaptation de ce personnage romanesque, mais l'adaptation du personnage de Faten n'est pas un critère décisif pour juger la fidélité du cinéaste.

Si nous prêtons attention aux trois étapes du rite d'initiation d'Arnold Van Gennep, nous allons remarquer une ressemblance avec les trois étapes du monomythe. Sur le plan de la forme narrative, il existe une ressemblance sur plusieurs points. Cela revient à dire que les deux théories se sont basées sur les mythes et dont l'auteur et le réalisateur ont suivi le cheminement pour structurer la trame narrative de leurs œuvres, à une différence près et non négligeable : la dernière étape du mythe d'initiation n'a guère été respectée par Yasmina KHADRA et a été de ce fait réintégrée par DOUEIRI.

3- L'analyse des séquences

Introduction

L'analyse des séquences est devenue incontournable ces dernières années depuis l'émergence de l'industrie du cinéma et depuis « *l'intégration de plus en plus marquée du cinéma dans l'institution culturelle [...] et surtout dans l'institution éducative.*⁶⁰¹ ». L'analyse des séquences est considérée comme « *application, développement, invention de théories et de disciplines*⁶⁰² » permettant d'appréhender l'œuvre cinématographique de façon dans son immanence. L'objet d'étude de l'analyse des séquences est les « *films, considérés, en tant qu'œuvres prises en elles-mêmes, indépendantes, infiniment singulières.*⁶⁰³ » L'objectif ultime de l'analyse des séquences selon Jacques Aumont et Michel Marie est « *de faire mieux aimer l'œuvre en la faisant mieux comprendre.*⁶⁰⁴ »

*"L'analyse de films (comme l'analyse d'œuvres littéraires) a toujours cherché à découvrir les grandes articulations d'une œuvre, l'agencement particulier des séquences et des plans. Sous l'influence de la linguistique structurale, la sémiologie du cinéma a cherché à rendre compte d'une structure qui régirait non plus un film particulier, mais l'ensemble des films.*⁶⁰⁵"

Marie-Thérèse Journot fait un pont entre l'analyse des séquences et l'analyse littéraire. Elle insiste également sur l'inspiration du structuralisme qui influence la sémiologie du cinéma. Il sied, pourtant, de définir la séquence ainsi que le plan filmique.

Par définition, la séquence filmique est " *une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans une suite d'événements isolable dans la construction narrative.*⁶⁰⁶" Autrement dit, une séquence est la somme de plusieurs plans mettant en scène une action dans un même lieu et temps précis.

Plus précisément, le photogramme constitue " *chaque image photographique d'un film*⁶⁰⁷". L'ensemble de plusieurs photogrammes construit un plan cinématographique. Ce dernier est " *la*

⁶⁰¹ AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Armand Colin, 1999. p. 04.

⁶⁰² Ibid. p. 05.

⁶⁰³ Ibid. p. 07.

⁶⁰⁴ Ibid. p. 08.

⁶⁰⁵ JOURNOT, Marie-Thérès, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2011. p. 108.

⁶⁰⁶ JOURNOT, Marie-Thérès, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2011. p. 109.

⁶⁰⁷ Consulté sur : [<http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/glossaire/p.htm>] le 23/04/2019.

*plus petite unité du film comprise entre deux collures.*⁶⁰⁸ Dans le même ordre d'idées, l'ensemble de plusieurs plans construit une séquence filmique.

Il faut préciser qu'il existe un plan qui s'étale sur toute une séquence, ce que l'on appelle un plan-séquence. Un plan-séquence est " *un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence.*⁶⁰⁹ En d'autres termes, le plan-séquence est " *une séquence traitée en un seul plan.*⁶¹⁰ En somme, une séquence est constituée de plusieurs plans qui sont constitués de plusieurs photogrammes.

La méthode d'analyse des séquences filmiques est divisée en quatre étapes principales : une présentation générale de la séquence accompagnée de son objectif, la segmentation de la séquence en plans, une analyse sémiotique visuelle⁶¹¹ et une interprétation⁶¹². Faisant toujours référence à *L'Analyse des films* de Jacques Aumont et Michel Marie, nous constatons que les étapes de l'analyse filmique jouent un rôle dans l'apprentissage, l'acquisition des savoirs et la visée critique dans la mesure où :

« l'analyse doit produire des connaissances. Il est tenu de décrire minimalement son objet d'étude, de décomposer les éléments pertinents de l'œuvre, de faire intervenir le plus grand nombre possible de ses aspects dans son commentaire et d'offrir une interprétation. »⁶¹³

L'analyse des séquences trouve ses origines à partir de la sémiologie cinématographique de Christian Metz⁶¹⁴. Depuis, le parcours de l'analyse filmique se développe et les institutions éducatives intègre la culture cinématographique car cette dernière a construit progressivement sa réputation au niveau international.

Ce qu'il nous faut mettre en exergue, en vue d'une comparaison entre le roman de Yasmina KHADRA et son adaptation cinématographique par Ziad DOUEIRI, ce sont les séquences pour voir de près comment le cinéaste réécrit et transpose l'œuvre littéraire de Yasmina KHADRA tout en respectant les piliers principaux de son histoire. Ainsi, à travers l'analyse des séquences, nous allons segmenter le film en plans ce qui va faciliter notre recherche qui se donne pour objectif d'examiner le degré de fidélité de Ziad DOUEIRI dans l'adaptation du roman.

⁶⁰⁸ JOURNOT, Marie-Thérès, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2011. p. 93.

⁶⁰⁹ Ibid. p. 94.

⁶¹⁰ PINEL, Vincent, *Vocabulaire du cinéma*, Nathan, 2002. p. 310.

⁶¹¹ Une branche de la théorie sémiotique traitant le visuel (image, vidéo, ...)

⁶¹² Consulté sur : [<https://apprendre-le-cinema.fr/l-analyse-filmique/>] le 23/04/2019.

⁶¹³ AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Armand Colin, 1999. p. 10.

⁶¹⁴ **Raphaëlle** Costa de Beauregard, « 9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948) », *Modèles linguistiques* [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 14 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/1413> ; DOI : 10.4000/ml.1413

Il nous semble que l'aspect technique et l'aspect esthétique de l'adaptation de Ziad DOUEIRI soient les facteurs de la réussite de son film par rapport au contenu du roman. Au niveau analytique, nous pensons que le cinéaste a joué sur la chronologie de la diégèse, sur les rôles des personnages et sur la temporalité du roman pour condenser et compresser plusieurs passages du roman dans une séquence.

Au cours de cette dernière étape de notre recherche, nous allons essayer de voir la/les stratégies dont se sert le cinéaste pour transposer une scène quelconque de l'écrit à l'écran. Comment un cinéaste peut-il reprendre toutes les scènes d'un roman de plusieurs pages dans un seul métrage⁶¹⁵ ? Le cinéaste peut-il transposer plusieurs scènes du roman en une seule séquence, le cas échéant, ce faisant, porte-t-il atteinte au texte littéraire lors de l'adaptation ? Cette analyse nous permettrait également de jeter un regard plus profond sur le processus de l'adaptation cinématographique et de mieux comprendre le lien complexe du rapport littérature/cinéma.

3-1- Une séquence pour un passage

La séquence choisie nous semble pertinente pour notre recherche et à juste raison parce qu'elle regroupe des éléments supprimés du roman et réécrits par les scénaristes Ziad DOUEIRI et Joëlle TOUMA. L'extrait se situe au milieu de la deuxième moitié du film, au moment où Amine se rend à Naplouse poursuivant sa quête de vérité pour savoir comment sa femme a basculé dans les actes suicidaires et qui l'a convaincue de se sacrifier. L'enjeu de l'analyse de cette séquence est de montrer la complexité de l'adaptation d'un roman et comment le cinéaste libanais procède pour adapter la plus grande partie de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA. Le choix de cette séquence nous permettrait de déchiffrer une partie du processus complexe de l'adaptation cinématographique. Le cinéaste réalise une séquence à partir d'un seul passage de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA. Or, une adaptation cinématographique peut regrouper plusieurs passages ou développer un point d'un passage tiré du roman dans une séquence. Les deux personnages importants dans cette séquence sont Amine et le prêtre. Les scènes sont marquées par des longs travellings* et les plans sont très longs. D'ailleurs, la deuxième moitié de cet extrait est un plan séquence.

⁶¹⁵ « Longueur d'un film, exprimée en mètres ; le film lui-même. (On distingue : les films de long métrage [plus de 1 600 m, soit environ 59 min de projection] ; les films de court métrage [moins de 1 600 m]. En pratique, les courts métrages excèdent rarement la vingtaine de minutes ; au-delà, on parle de moyen métrage.) » Larousse

Les photogrammes de la séquence



20



21



22



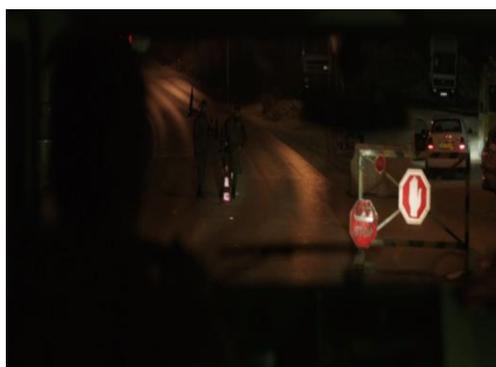
23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33

Le premier plan est filmé dans la nuit. Amine cherche son neveu Adel parce qu'il a découvert qu'il est impliqué dans l'attentat de sa femme. Plan d'ensemble* pour Amine et regard subjectif⁶¹⁶ venant de l'intérieur d'une voiture dans laquelle un inconnu rejoint Amine au téléphone pour lui demander de rester à sa place jusqu'à ce qu'il arrive le chercher. Ce plan sert à adapter l'épisode dans lequel Abu Moukaoum envoie quelqu'un chercher Amine :

« C'est d'abord un gosse qui se présente chez Yasser. Il me demande de le suivre jusqu'à la place où un adolescent prend le relais. Ce dernier me promène longuement à travers un faubourg plongé dans l'obscurité ; je le soupçonne de tourner en rond pour me désorienter.⁶¹⁷ »

Nous avons expliqué dans la première section de ce chapitre les raisons pour lesquelles le cinéaste a changé le statut religieux d'Abu Moukaoum. Automatiquement, le lieu de la rencontre d'Amine et d'Abu Moukaoum est changé selon cette modification.

Revenons à la séquence. Amine, mains en l'air, attend la voiture qui démarre vers lui. Encore une caméra subjective venant de la voiture et puis la perspective change. Nous regardons la route obscure à travers les yeux d'Amine. Le conducteur lui fait un reproche : *« Alors on cherche à se venger? Les Shin Beth t'as envoyé nous débusquer?⁶¹⁸ »* Cette courte question oratoire⁶¹⁹ renvoie et condense tout un passage raconté par Amine dans le roman, un passage comportant plusieurs actions. Le voici :

« Dans une pièce nue, on me demande de me déshabiller et d'enfiler un jogging et des espadrilles neufs. L'homme m'explique que ce sont là des mesures de sécurité et que le Shin Beth pourrait m'avoir collé une puce électronique à même de lui fournir mes coordonnées à n'importe quel moment ; par la même occasion, il s'assure que je ne porte pas de micro ou de gadget de ce genre sur moi.⁶²⁰ »

Le cinéaste transpose un passage narratif en l'adaptant en une seule question rhétorique, simple et récapitulative. Ce qui, par ailleurs, crée la sensation de peur ce sont le cadrage et l'éclairage. Amine est cadré en gros plan*, le conducteur prend le volant et nous voyons sa tête et sa main. L'agitation de la caméra suit le mouvement de la voiture et l'obscurité presque totale interrompue, parfois, par des lumières et par un barrage de la gendarmerie. Le clair-obscur ainsi que l'agitation de ma caméra créent une sensation de gêne chez le téléspectateur qui se sent déstabilisé.

⁶¹⁶ Nous voyons à travers les yeux de l'homme dans la voiture.

⁶¹⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p.162.

⁶¹⁸ *L'Attentat*, film.

⁶¹⁹ Question oratoire ou question rhétorique est " procédé consistant à énoncer une affirmation sous la forme d'une question. La « fausse question » ainsi posée, c'est-à-dire la question rhétorique, n'attend évidemment pas de réponse." http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4101.

⁶²⁰ *L'Attentat*. p. 162-163.

Et pour adapter le trajet de la maison de Yasser jusqu'au lieu inconnu d'Abu Moukaoum, le réalisateur s'est contenté de mettre un thème musical suscitant la peur et le suspense durant le trajet. Eric Neveux, le compositeur de tous les morceaux musicaux de *L'Attentat*, a intitulé ce morceau *You Ain't Seen Nothing Yet*⁶²¹, c'est-à-dire, *tu n'as rien encore vu*. Toute l'horreur qu'Amine a subi chez les Palestiniens kidnappeurs a été traduite par ce thème musical.

Travelling d'accompagnement permettant de traquer la voiture de l'extérieur traversant des routes sinueuses et des passages difficiles sans goudron. La voiture se gare devant, et l'un des hommes inconnus ouvre la porte à Amine et s'en va rapidement. Un léger travelling avant* accompagne Amine qui marche tout droit à l'intérieur d'une maison. Travelling* d'accompagnement* suivant Amine qui monte les escaliers. La musique s'arrête progressivement devant une chapelle éclairée d'une faible lueur. Amine avance et embarque la caméra avec lui et s'arrête avec la fin du fond sonore. L'entrée d'Amine est caractérisée par le calme progressif dans une ambiance de pénombre qui suscite à la fois la peur et le recueillement. Il cherche à comprendre où il est... Cette partie de la séquence est l'adaptation du passage suivant :

*Une heure après, une fourgonnette vient me chercher. On me bande les yeux et on me plaque contre le plancher. Une multitude de détours plus loin, j'entends un portail râler puis se rabattre derrière le véhicule. Un chien se met à aboyer, vite rappelé à l'ordre par une voix d'homme. Des bras me relèvent, me retirent le bandeau. Je suis dans une grande cour au bout de laquelle des silhouettes armées m'attendent de pied ferme. Un moment, un frisson épineux me griffe dans le dos ; j'ai soudain peur et me sens fait comme un rat. Le conducteur de la fourgonnette m'attrape par le coude et me pousse vers une maison sur la droite. Il ne m'accompagne pas plus loin. Un grand gaillard aux allures d'hercule forain m'invite à entrer dans un salon recouvert de tapis de laine où un jeune homme en kamis noir brodé sur les manches et sur le col m'ouvre grand- ses bras.*⁶²²

La première apparition du père dans le film est précédée par sa voix, ce qui retarde la découverte de ce personnage. De ce fait, le cinéaste crée une sensation de suspense et de peur chez Amine qui a été kidnappé et maltraité dans le roman. L'ambiance cauchemardesque de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA a été différemment interprétée par Ziad DOUEIRI qui espère valoriser la minorité chrétienne du Proche-Orient. Notons que le Père est filmé dans une église et vêtu d'un uniforme ecclésiastique noir, tandis qu'Abu Moukaoum a été pris dans une maison et porte un Kamis noir :

⁶²¹ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=0F3XahRBUS8>] le 26 novembre 2018 à 11:45

⁶²² KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .163.

« *Le conducteur de la fourgonnette m'attrape par le coude et me pousse vers une maison sur la droite. Il ne m'accompagne pas plus loin. Un grand gaillard aux allures d'hercule forain m'invite à entrer dans un salon recouvert de tapis de laine où un jeune homme en kamis noir brodé sur les manches et sur le col m'ouvre grand- ses bras.*⁶²³ »

Dans le film, le père avance, parle, prend le dessus dans le cadre et nous embarque avec lui par un panoramique et Amine reste figé. Il montre son mécontentement et à ce moment-là, la caméra change de mouvement pour un champ et un contre-champ*. Les deux personnages sont au même niveau par rapport aux mouvements de la caméra. Ce qui est remarquable à partir de ce changement de perspective c'est que le côté du père est illuminé par les bougies et les lumières mélangées entre les couleurs chaudes reflétant la stabilité psychologique et l'environnement religieux zen dans lequel le Père est ancré. Le côté d'Amine, quant à lui, est marqué par des couleurs froides créant un environnement froid et hostile, et l'éclairage vient généralement de l'extérieur (les fenêtres). Le réalisateur a peaufiné la relation entre les deux personnages, qui ne devrait jamais se côtoyer, à travers la lumière, les couleurs et les contrastes.

Amine prend la parole et prend le dessus. Le père l'écoute et reste immobile. En effet, le dialogue a été réécrit par les scénaristes. Il s'agit d'une légère reformulation. Ci-dessous, nous allons reprendre le dialogue du roman entre Amine et Abu Moukaoum et celui du film entre Amine et le Père pour pouvoir déceler la divergence et la convergence.

Le dialogue du roman

- *Eh bien, je veux tout savoir, toute la vérité.*

- *Laquelle ? La tienne ou la sienne ? Celle d'une femme qui a réalisé où était son devoir ou bien celle d'un homme qui croit qu'il suffit de tourner le dos à un drame pour s'en laver les mains ? Quelle vérité tu veux connaître, docteur Amine Jaafari ? Celle de l'Arabe qui pense qu'avec un passeport israélien il est sorti de l'auberge ? Celle du bougnoule de service par excellence que l'on honore à tout bout de champ et que l'on convie à des réceptions huppées pour montrer aux gens combien on est tolérant et attentionné ? Celle de quelqu'un qui, en tournant sa veste, croit retourner sa peau et réussir la plus parfaite des mues ? C'est cette vérité que tu cherches ou est-ce celle-là même que tu fuis ? Non, mais sur quelle planète vis-tu, monsieur ? Nous sommes dans un monde qui s'entre-déchire tous les jours que Dieu fait. On passe nos soirées à ramasser nos morts et nos matinées à les enterrer. Notre patrie est violée à tort et à travers, nos enfants ne se souviennent plus de ce qu'école veut dire, nos filles ne rêvent plus depuis que leurs princes charmants leur préfèrent l'Intifada, nos villes croulent sous les engins chenilles et nos saints*

⁶²³ Ibid. p.163.

patrons ne savent où donner de la tête ; et toi, simplement parce que tu es bien au chaud dans ta cage dorée, tu refuses de voir notre enfer. C'est ton droit, après tout. Chacun mène sa barque comme il l'entend. Mais de grâce, ne viens pas demander après ceux qui, écœurés par ton impassibilité et ton égoïsme, n'hésitent pas à donner leur vie pour t'éveiller à toi-même... Ta femme est morte pour ta rédemption, monsieur Jaafari. (p. 168-169).

Dans le film, changement de travelling d'accompagnement vers Amine qui prend la parole pour répondre et cela constitue le dialogue du film qui nous intéresse :

- *C'est le pourquoi je veux savoir, j'exige de tout savoir.*
- *Que veux-tu savoir?*
- *La vérité mon père.*
- *Quelle vérité ? Sa vérité ou celle que tu veux entendre ? Celle d'une femme qui sait où est son devoir ou celle d'un arabe qui croit qu'il va s'en tirer avec un passeport israélien ? Un arabe exemplaire et intégré. Invité dans des endroits chics, couvert de cadeaux et de prix par des gens qui veulent montrer à quel point ils sont tolérants. C'est la vérité que tu cherches ou celle que tu fuis ? Tu vis sur quelle planète Amine ? Notre pays, tu vois, est violé constamment. Nos villes et villages sont enterrés saccagés par les blindés et nos enfants ne savent plus ce que veut dire l'école. Et toi Docteur, tu crois que parce que tu vis à Tel Aviv bien au chaud, tu peux venir ici et te permettre de nous dire est-ce qui est bien est-ce qui ne l'est pas ? C'est pour ton salut qu'elle est morte Amine.⁶²⁴*

Le cinéaste sélectionne et reformule quelques répliques du roman et joue sur les rapports de taille à travers les plans pour mettre en scène l'ambiance et l'esprit du roman. Ci-dessous, nous avons choisi un passage qui a une portée symbolique par rapport au reste du dialogue. Il s'agit des modifications apportées à propos du statut religieux du personnage d'Abu Moukaoum. Il s'agit également de l'enjeu politique mis en évidence par Yasmina KHADRA et Ziad DOUEIRI.

« Nous ne sommes ni des islamistes ni des intégristes, docteur Jaafari. Nous ne sommes que les enfants d'un peuple spolié et bafoué qui se battent avec les moyens du bord pour recouvrer leur patrie et leur dignité, ni plus ni moins.⁶²⁵ » Et du côté du film: « Nous ne sommes pas des islamistes, ni des chrétiens fanatiques. Nous sommes un peuple complètement ravagé qui se bat par tous les moyens pour retrouver sa dignité.⁶²⁶ »

⁶²⁴ *L'Attentat*, film.

⁶²⁵ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p. 167.

⁶²⁶ *L'Attentat*, film.

Amine, personnage du récit, est en effet à la poursuite de deux quêtes de vérité. La première est celle de sa femme coupable d'avoir commis un attentat-suicide. La deuxième est le fait qu'Amine soit un observateur pour l'auteur qui cherche à mettre au clair l'itinéraire d'un terroriste.

Le réalisateur, attaché à l'héritage de Tarantino, met en scène un seul passage du roman qui s'étale sur dix pages (p. p 162- 171) dans une seule séquence qui dure sept minutes en se référant aux mouvements de la caméra, au plan sonore et à la reformulation des dialogues.

3-2- Séquence filmique : condensation d'épisodes romanesques

Bien que l'analyse de la séquence précédente nous ait permis de connaître comment le réalisateur adapte un passage d'environ dix pages⁶²⁷ en presque sept minutes, elle nous paraît insuffisante pour mettre au clair le processus d'une adaptation cinématographique. Certes, l'analyse de la précédente séquence nous a permis de saisir quelques moyens mis en œuvre pour rapprocher le plus possible le film au roman. Pour ces raisons, il nous paraît judicieux de choisir une autre séquence qui pourrait compléter notre recherche en montrant l'adaptation de plusieurs passages dans une seule séquence filmique.

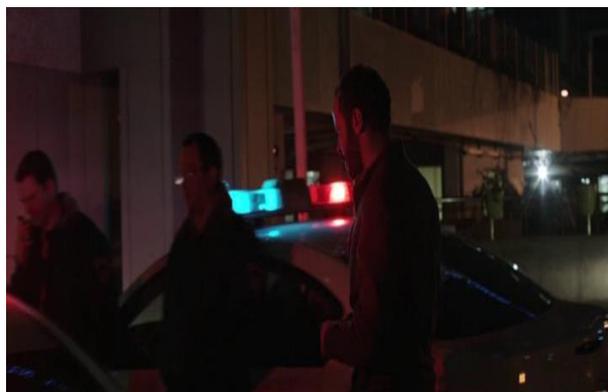
La séquence actuelle, qui dure cinq minutes et vingt-trois secondes, se situe dans la première moitié du film juste après la scène des urgences quand Amine rentre chez lui et quand Raveed l'appelle de l'hôpital au milieu de la nuit. Précisons d'emblée que le champ visuel est souvent lié au champ sonore, mais le silence intervenant intermittemment traduit l'évolution progressive et choquante des événements et surtout le sens de retournement de situation. La séquence est marquée par de gros plans, par l'obscurité et par l'alternance de la profondeur du champ.

⁶²⁷ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005, p.p. 162-171.

Les photogrammes de la séquence



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61

Le premier plan cadre la voiture d'Amine à l'entrée de l'hôpital. Travelling d'accompagnement dans la nuit éclairée par la lumière des gyrophares de la police et un fond de bruitage de talkie-walkie. Panoramique* ne quittant pas Amine qui gare sa voiture et rentre dans la réception où il trouve Raveed à son attente. Ce plan de quinze secondes adapte presque à la lettre le passage suivant du roman :

Deux voitures de police et une ambulance se renvoient les lumières pivotantes de leurs gyrophares dans la cour des urgences. Après le tumulte de la journée, l'hôpital a retrouvé son allure de mouvoir. Des agents en uniforme patientent çà et là, les uns tirant nerveusement sur des bouts de cigarette, les autres se tournant les pouces à l'intérieur de leur engin. Je range ma voiture dans le parking et me dirige vers l'accueil. La nuit s'est rafraîchie un peu, et une brise subreptice remonte de la mer, viciée de senteurs douceâtres. Je reconnais la silhouette dégingandée de Naveed Rönnen debout sur une marche. Son épaule s'incline nettement sur sa jambe droite qu'un accident de parcours avait écourtée de quatre centimètres.⁶²⁸

Raveed accueille Amine dans la réception et l'empêche de changer ses vêtements car il ne s'agit pas d'une intervention chirurgicale. Plan rapproché pour Amine et Raveed et légère profondeur de champ couvre Ilan Ros qui observe sans rien dire la discussion des deux personnages. A partir de son regard, nous constatons le mépris et la sensation de victoire d'Ilan Ros, adossé sur le mur fixant Amine des yeux. Tous les employés présents dans le cadre considèrent

⁶²⁸ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p .32.

Amine, ce dernier ne comprenant absolument rien. Il regarde furtivement à droite et à gauche et demande à Raveed de lui expliquer la situation.

Pendant que Yasmina KHADRA consacre plusieurs fragments de récits tout au long du roman pour nous présenter le personnage de Naveed, signe d'importance accordée au personnage, Ziad DOUEIRI, à partir d'un plan rapproché* met en scène Amine et Raveed au même niveau pour adapter quelques passages consacrés à Naveed et pour montrer son amitié avec Amine. Raveed compatit et partage la souffrance de son ami chirurgien avant même que ce dernier ne découvre ce qui se passe.

Ilan Ros est filmé par une faible profondeur de champ parce que d'un côté, ce personnage apparaît dans un seul passage du roman et dans un autre passage narratif expliquant les raisons de sa haine envers les arabes⁶²⁹. D'un autre, il ne semble pas avoir un rôle primordial dans cette séquence car il fait partie des figurants filmés dans le cadre. Cependant, son regard raconte son mépris envers Amine.

Travelling arrière, la caméra fixée sur Amine et Raveed et ce dernier prend la parole demandant à Amine si sa femme est rentrée. A noter que les gyrophares des voitures de la police sont placés derrière Raveed. C'est peut-être le signe de la mauvaise nouvelle qu'Amine va recevoir de la part de son ami Raveed. Plan très rapproché pour Amine en légère contreplongée* souligne sa confusion et sa gêne.

Tout comme le prêtre, la voix de Moshé le précède. Travelling rapide et plan rapproché poitrine cadre l'enquêteur de police. Travelling latérale* suivant Moshé qui se déplace vers les deux personnages. Il arrive et demande à identifier la dépouille d'un défunt parmi les victimes. La caméra se fixe encore une fois insistant sur un moment-clé de l'histoire. Raveed avance : « *Je crois que c'est Sihem.*⁶³⁰ » En légère contreplongée, les traits d'Amine changent d'expression. Il devient un sujet faiblement fragile et ses larmes brillent dans ses yeux. Ce plan que nous avons sous les yeux adapte une dimension enfantine très développée dans le roman. Yasmina KHADRA assimile souvent Amine à un enfant, notamment dans les moments où il éprouve de la peur. L'incipit et l'excipit du roman racontent l'enfant qu'Amine devient : « *Maman, crie l'enfant... Je suis là, Amine...* », « *Je cherche ma mère dans le chaos...* », « *Cours, lui crie la voix de son père, cours...* » (p. p. 09- 267). Tout au long du roman, la figure de l'enfant est toujours présente pour rendre compte des sentiments d'Amine : « *Je laisse mon regard courir sur les plaines comme un enfant* », « *J'ai reposé ma tête contre sa poitrine, comme jadis lorsque, enfant gâté* », « *J'ai dormi comme un enfant* », « *Je me*

⁶²⁹ Ilan Ros a été révélé dans les pages : 17- 24- 30- 33- 89.

⁶³⁰ *L'Attentat*, film.

ramasse autour de mes jambes, enfonce le menton entre mes genoux », « *Je me ramasse sous la couverture, en position fœtale* », ... (p. p. 63-248). Le thème de l'enfant va suivre le personnage d'Amine jusqu'à la fin de cette séquence.

Raccord de mouvement* devant l'entrée de la morgue et la porte s'ouvre. Plan serré cadrant Amine et Raveed et ce dernier fixe son regard sur Amine. Contrechamp sur Amine, Raveed et Moshé et la caméra fixe un plan américain⁶³¹. Un moment de silence traduisant beaucoup plus la peur et l'hésitation d'Amine. Travelling arrière accompagnant les trois personnages et puis travelling avant suivant Amine dans un gros plan. Raveed entre dans le cadre progressivement et les deux personnages marchent jusqu'à la fin du couloir, légèrement lumineux. Ici, nous nous référons au champ lexical du couloir⁶³² très présent dans le roman et souvent lié à l'obscurité, à la peur, à la frustration et à l'incertitude.

Contrechamp* à l'arrivée et Moshé prend la gauche du cadre restant en dehors de la profondeur de champ car le plan se focalise sur Amine et Raveed qui sont bouleversés. Gros plan sur le visage d'Amine qui cherche une consolation de la part de Raveed avant d'ouvrir la cellule réfrigérante mortuaire. Moshé donne l'ordre à l'agent de la morgue de mettre le cadavre sur le chariot élévateur. Raccord de mouvement sur les deux agents glissant une moitié de corps humain sur le chariot sous le regard d'Amine pris en dos par un plan très serré. Léger panoramique suivant le chariot devant Amine. Ce dernier se souvient de cette moitié du corps avec laquelle il a partagé le même ascenseur autrefois⁶³³. Raveed pose la main sur le dos d'Amine pour l'encourager à avancer, les deux personnages se regardent un moment. Un autre raccord de mouvement filmant les expressions du visage de Moshé qui expriment le mépris et la colère. Raccord de mouvement et léger travelling arrière sur les pas d'Amine qui se dirige vers le chariot élévateur. Le fond sonore annonce progressivement un silence légèrement mélangé avec le bruit du vent précédemment mis en scène au premier plan du film.

Raccord de mouvement en plongée sur le visage de Sihem dans un gros plan. Amine lève le drap lentement et découvre que le reste du corps appartient à sa femme. Raccord de mouvement sur le visage d'Amine en contreplongée montrant combien il est démuni devant la moitié du corps de sa femme kamikaze. Une autre prise sur le visage de Sihem et un raccord de mouvement mettant, dans

⁶³¹ L'objectif de ce plan indique que les trois personnages sont au même niveau de perplexité. Amine a peur que sa femme soit concernée, Raveed craint la réaction d'Amine quand il découvre la vérité amère, Moshé est hâte de confirmer que le cadavre appartient à Sihem Jaafari.

⁶³² Couloir, corridor, tunnel, tanière d'un ours, ...

⁶³³ Cette technique cinématographique est appelée le fusil de Tchekhov. Elle consiste, dans ce film à se servir du cadavre de Sihem dans l'ascenseur comme un signe signifiant que ce cadavre va apparaître dans une séquence ultérieure, la séquence que nous sommes en train d'analyser.

un plan d'ensemble, tous les personnages de cette scène. Amine remet le drap sur le visage de Sihem lentement comme il l'a enlevé. Raccord de mouvement sur Amine qui se tourne vers la sortie en plan très rapproché de son visage. Raccord de mouvement sur le visage de Raveed. Nous avons un plan émouvant mettant en scène l'affectivité et la compassion de Raveed. Dans ce plan, la profondeur de champ se focalise sur Raveed. Il prend le dessus dans ce plan, le flou couvre l'arrière-plan et son image est très nette de façon à ce que nous puissions remarquer ses larmes. Raveed rejoint Amine et marche près de lui. Amine tombe, Raveed crie et un plan noir couvre le cadre. Notons que le raccord de mouvement est très utilisé dans ce plan pour accentuer le choc, la perplexité d'Amine et la tristesse de Raveed.

Cette scène a été adaptée à partir des passages romanesques suivants :

Quelqu'un me saisit par le coude pour m'empêcher de m'écrouler. L'espace d'une fraction de seconde, l'ensemble de mes repères se volatilise. Je ne sais plus où j'en suis, ne reconnais même plus les murs qui ont abrité ma longue carrière de chirurgien... La main qui me retient m'aide à avancer dans un couloir évanescent. La blancheur de sa lumière me cisaille le cerveau. J'ai l'impression de progresser sur un nuage, que mes pieds s'enfoncent dans le sol. Je-débouche sur la morgue comme un supplicié sur l'échafaud. Un médecin veille sur un autel... L'autel est recouvert d'un drap maculé de sang... Sous le drap maculé de sang, on devine des restes humains...[...] Seule la tête de Sihem, étrangement épargnée par les dégâts qui ont ravagé le reste de son corps [...] Cette fois, mes jambes fléchissent, et ni la main inconnue ni celle de Naveed ne parviennent à me rattraper. (p. p. 35-36).

Nous pouvons constater la ressemblance entre le passage filmique et le passage romanesque, mais nous ne pouvons pas dire qu'ils sont identiques car d'un côté le langage romanesque et le langage cinématographique différent par rapport au signe employé et les procédés sont loin d'être les mêmes. Le réalisateur condense plusieurs passages du roman dans cette scène de la séquence.

Ce qui nous amène à dire que le cinéma n'est pas une adaptation exacte, littérale du roman, mais le réalisateur sélectionne toujours les passages qui peuvent exacerber sa vision des choses et transmettre son message. Comme nous pouvons le remarquer, les trois points de suspension sont traduits dans le film par un silence affreux et le choc d'Amine, marqué par un point final, est traduit par un plan noir étendu.

Nous remarquons également le fondu enchaîné montrant progressivement la silhouette d'une femme, c'est Kim qui se dirige vers la caméra jusqu'au gros plan en légère contreplongée où son visage apparaît nettement pour montrer ses yeux plein de larmes. Elle répète sans cesse : « Amine,

*Amine,... réveille-toi, je suis là.*⁶³⁴ » Contrechamp en légère plongée sur Amine allongé sur un lit de l'hôpital. Léger panoramique suivant le lever d'Amine pour faire entrer Kim dans le cadre. Cette dernière lui donne illégalement le Dormicum⁶³⁵. Champ et contrechamp trop serré des deux personnages qui discutent rapidement car Amine ne devrait recevoir personne.

Pour donner de la valeur à Kim, le réalisateur l'a choisie pour jouer le rôle de l'infirmière inconnue du roman : « *Une infirmière m'a apporté un verre d'eau et s'est retirée sur la pointe des pieds.*⁶³⁶ » Rappelons que Kim a été souvent aux côtés d'Amine jusqu'à ce qu'il se rende pour la dernière fois en Palestine. En contrepartie, le personnage de Kim n'est pas suffisamment présent ; c'est dû à la longueur déterminée du film. Cette scène où Kim vient chercher Amine accentue son amitié et son attachement au protagoniste du film à travers les plans trop serrés et sa voix troublante surtout lorsqu'elle l'exhorte : « *Amine, Amine,...Il faut que tu te reprennes!*⁶³⁷ »

Revenons à la séquence. Kim s'en va et sort du champ du cadre laissant Amine perplexe tout seul perçoit qu'il pense encore que ce n'est qu'un cauchemar. Contrechamp sur un plan irréal de Sihem d'une faible profondeur de champ. Amine en très gros plan perdu dans ses pensées.

Raccord de mouvement sur Moshé et Raveed dans un plan américain pour ces deux personnages et un gros plan cadrant en très faible profondeur de champ le visage d'Amine. Le plan américain met au même niveau Moshé et Raveed qui sont convaincus que Sihem est le kamikaze, et le gros plan avec la faible profondeur souligne le refus d'Amine de croire cette vérité car il est encore sous le choc, n'arrivant pas à assimiler la situation. Nous pouvons constater que Moshé et Raveed occupent le côté gauche du cadre et Amine occupe le côté droit. En effet, cela va durer jusqu'à la fin de la séquence et à juste titre car Amine refuse catégoriquement de croire que sa femme soit une terroriste. Pis encore, il serait également accusé de complicité. Le capitaine et Raveed avancent vers Amine

Plan rapproché sur Amine regardant Moshé et Raveed devant lui. Moshé lui demande de le suivre dans sa maison parce qu'il a obtenu un mandat de perquisition pour fouiller ses affaires. Champ et contrechamp durant le dialogue. Moshé s'immisce dans l'univers d'Amine qui espère que tout ce qui se passe relève du simple cauchemar. Amine cherche une échappatoire à travers les yeux de Raveed, mais ce dernier reste dans le côté gauche, celui de Moshé comme signe de refus. Raveed, à l'encontre de toutes les règles, compatit et partage la douleur d'Amine par son regard plein de tristesse. Le thème de l'enfance, lié à la peur et inspiré du roman, est toujours présent dans

⁶³⁴ *L'Attentat*, film.

⁶³⁵ Un somnifère.

⁶³⁶ KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005. p . 38.

⁶³⁷ *L'Attentat*, film.

les comportements d'Amine, notamment son regard. Une autre violation de l'espace intime marqué par Moshé mettant les menottes à Amine, ce dernier suppliant Raveed de dire quelque chose. Il ne dit rien.

A l'issue de notre analyse de séquence, nous pourrions dire que le cinéaste, par les démarcations séquentielles multiples, par le rythme du fond sonore, par l'éclairage et par un excellent choix d'acteurs, a condensé et compressé une grande partie⁶³⁸ de *L'Attentat* de Yasmina KHADRA tel que nous pouvons le constater à travers les deux séquences sélectionnées et que nous venons d'analyser.

⁶³⁸ Tout au long du roman.

Conclusion

Le réalisateur retranscrit et transpose à l'écran *L'Attentat* de Yasmina KHADRA de façon à y ajouter sa vision du monde et à respecter la durée temporelle imposée. En ce sens, l'œuvre source et son adaptation tourne autour de la même histoire du couple Jaafari, mais les penchants de l'auteur et du réalisateur précisent la forme de chaque œuvre. En outre, le vécu personnel et l'activité professionnelle et artistique de chaque artiste influencent largement la structure narrative de *L'Attentat*, film et roman.

Il était question, dans ce chapitre, de préciser les stratégies adoptées par le cinéaste pour réaliser son film. Nous avons vu, à travers notre analyse de séquences, que le personnage joue un rôle primordial dans l'adaptation et influence celle-ci dans la mesure où sa transposition de l'écrit à l'écran entraîne une série de modifications par rapport à la diégèse et à la structure narrative. Nous avons vu aussi que le cinéaste, sous la coercition temporelle, peut manier le texte source selon son besoin et ses objectifs. A de nombreux égards, le cinéaste a la totale liberté de transposition : il peut transposer les scènes du roman soit de manière séparée soit de manière condensée et cela nous permettra de qualifier cette adaptation de non-fidèle. Peut-il d'ailleurs exister une quelconque fidélité dans l'adaptation cinématographique d'une œuvre romanesque ? La réponse à cette question sera justement donnée en conclusion générale du présent travail de recherche.

Conclusion générale

La question que l'on se pose lors d'une adaptation cinématographique est, mis à part celle portant sur le degré de fidélité du réalisateur au texte source, est la façon dont celui-ci procède pour adapter le texte romanesque en question et à juste raison car une adaptation cinématographique n'est pas un fac-similé du roman adapté mais une récréation artistique. Elle n'est pas non plus une traduction de l'œuvre romanesque, c'est une interprétation et une réécriture de celle-ci.

Par ailleurs, liberté d'interprétation du lecteur face à l'œuvre littéraire est beaucoup plus importante que celle du téléspectateur devant un le film puis ce dernier nous offre déjà un nombre déterminé d'images et de signes, alors que la littérature incite l'imaginaire personnel du lecteur à la construction desdites images. L'œuvre cinématographique « impose » en quelque sorte dès le départ les images visuelles, sonores qu'elle aimerait que le téléspectateur garde en mémoire une fois le générique de la fin lancé. Le livre nous dévore peu à peu, certes, car il requiert du temps, de la patience et un travail intellectuel non négligeable. Néanmoins, s'il offre une liberté infinie de donner forme aux personnages, aux espaces, aux sons. Le film, quant à lui, nous éblouit par le rythme de succession des images qui défilent et nous surprend par l'usage de la couleur, de la forme, du mouvement, du son qui suscitent presque tous nos sens.

Le cinéma « dispose d'un éventail de systèmes de signes⁶³⁹ » différents des signes textuels. Pour une adaptation cinématographique, les différentes techniques du cinéma assurent la transposition des signes linguistiques en signes iconiques ou sonores. De ce fait, le rapport littérature/cinéma devient si complexe que ce modeste travail ne saurait suffire à l'expliquer et à en circonscrire tous les enjeux.

Quand nous abordons une adaptation cinématographique, il ne s'agit pas de placer un art sur une échelle de mérite ou de chercher une fidélité dans une adaptation au sens de calque ou de copie conforme. Il s'agit d'abord d'examiner les procédés convoqués pour l'adaptation en question et de saisir la portée et les enjeux de cet enrichissement mutuel. D'ailleurs, il nous est impossible de trouver deux adaptations cinématographiques identiques du même roman⁶⁴⁰. Les impératifs techniques, surtout le volume horaire imposé à l'équipe du film, conditionnent la réalisation de l'adaptation.

La question à méditer dans notre recherche porte sur la fidélité ou l'altération de l'esprit du roman *L'Attentat* de Yasmina KHADRA par Ziad DOUEIRI lors de son adaptation au cinéma. Ce récit filmique nous semble manifester des écarts certes remarquables par rapport à sa source romanesque principale (modification de l'obédience religieuse de certains personnages,

⁶³⁹ Jean Cléder et Laurent Jullier, *Analyser une adaptation Du texte à l'écran*, Flammarion, 2017. p. 39.

⁶⁴⁰ Nous avons mentionné plusieurs adaptations cinématographiques dans l'introduction générale.

modification de la fin du roman en gardant le protagoniste vivant, sortie du même personnage de la phase liminaire de son parcours initiatique, dévoilement des motivations réelles de Sihem quant au geste suicidaire commis, etc.) Néanmoins, l'esprit du roman a-t-il été affecté par ces changements ?

Ziad DOUEIRI, en prenant conscience de la difficulté d'adapter un roman, intègre des éléments paratextuels du roman dans sa réappropriation cinématographique, met en relation le paratexte filmique avec le contenu du roman, traduit les sentiments et les impressions des personnages par des fonds sonores, recourt aux ellipses et aux sommaires pour susciter la curiosité ou faire l'économie du temps, traduit la douleur par les plan noirs, met l'accent sur un passage dans une seule séquence et récapitule plusieurs passages en une seule séquence, etc. Il résume également le thème général du roman, le conflit israélo-palestinien, à travers deux séquences d'une durée de moins de trois minutes⁶⁴¹.

Il est par ailleurs important de noter que le cinéaste libanais engagé s'est également déplacé à Tel Aviv, transgressant la loi de son pays, pour tourner son film sur le sol israélien par souci de réalisme et de conformité aux grands axes du roman et a recruté des acteurs israéliens pour jouer les rôles des personnages de Yasmina KHADRA. Il a également invité l'écrivain algérien à la cérémonie de remise des Prix pour son film *L'Attentat*. Certes, le cinéaste apporte des modifications au roman adapté, mais quelle lecture pourrions-nous faire de ces modifications ? A quelles conclusions notre réflexion nous fait-elle aboutir ?

L'Attentat, film et roman, s'interrogent sur des questions problématiques. *L'Attentat* film et roman s'interroge sur le Bien et le Mal, sur la difficulté du vivre-ensemble, sur l'avenir de l'humanité, ... tout en se référant à l'actualité qui lui confère beaucoup de vraisemblance. Au cours de notre analyse, et de notre présentation de Yasmina KHADRA, nous avons souligné son caractère humaniste et sa volonté, à travers ses romans lus partout dans le monde, de donner la parole à tous les groupes ethniques, à toutes les cultures, à toutes les nations, à toutes les catégories sociales, etc. Bref, Yasmina KHADRA refuse toute forme d'exclusion et souhaite rester vigilant en adoptant une position neutre, et ce en permettant à tous d'exprimer leurs souffrances : blancs et noirs dans *L'Equation africaine*, Algériens et Français (Pieds Noirs) dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Palestiniens et Israéliens dans *L'Attentat* pour ne citer que ces trois exemples. Qu'en est-il alors de Ziad DOUEIRI ? Ne peut-on pas considérer que l'intégration de la communauté chrétienne dans le film (alors qu'elle n'existait pas dans le roman) est une manière de redoubler d'objectivité en invitant les chrétiens à s'exprimer ? Ne peut-on pas considérer que la cassette retrouvée par Amine est une manière de permettre à Sihem et à ceux qui l'entourent de prendre la parole ? Amine mort à

⁶⁴¹ La première séquence : 35m :35 jusqu'à 36 :31. La deuxième séquence : 01 :18 :16.

la fin du roman et vivant à la fin du film tout en refusant de s'engager auprès des uns ou des autres... Cela ne peut-il pas être considéré comme une manière de lui donner la chance de continuer de partir à la quête d'une vérité qui n'est finalement jamais définitivement acquise ? Ce sont-là les conclusions auxquelles nous sommes parvenues. Et Ziad DOUEIRI ne fait que concrétiser sa vision du monde très proche de celle de KHADRA.

D'ailleurs, il est remarquable de constater la présence des acteurs israéliens qui traduit une fidélité de la part du réalisateur dans la mesure où il s'est rendu à Tel Aviv pour adapter fidèlement l'espace romanesque. Il recrute même des acteurs israéliens pour jouer le rôle des personnages israéliens. Certes, Sihem du roman, est une palestinienne interprétée par une actrice israélienne dans le film, mais cette manipulation n'est qu'un message renvoyant à l'idéologie du cinéaste. Ce dernier, qui soutient la Cause Palestinienne, certes, déclare à maintes reprises qu'il est laïc et qu'il porte un nouveau regard sur le conflit israélo-arabe depuis qu'il a quitté son pays en 1983 pour immigrer aux USA⁶⁴². Ce nouveau regard consiste, selon lui, à insister davantage sur l'aspect humain des choses et à distinguer entre peuple et pouvoir de l'Etat.

Le réalisateur libanais était conscient dès le départ que la diffusion de son film dans les pays arabes serait une cause perdue, mais il garde l'espoir et confirme ultérieurement qu'il a réussi à pousser les gens à reconsidérer ce conflit ambigu⁶⁴³. Il avoue : « *J'ai détesté les tripes d'Israël pendant les guerres de 1982 et de 2006, mais j'ai aussi posé mes questions. J'ai changé.*⁶⁴⁴ » Dans ce sens, Ziad DOUEIRI précise que, par le biais de cette adaptation, il vise beaucoup plus le monde Arabe : " *je vais me battre car ce film doit être vu par les Arabes.*⁶⁴⁵ " Le cinéaste, musulman laïc, se méfie des fanatiques arabes essayant de lui interdire de s'exprimer : " *j'ai essayé de montrer les deux points de vue (israélien et palestinien), mais pour les Arabes radicaux, ne pas être à 100% anti-israélien, cela veut dire que tu es 100% pro-israélien.*⁶⁴⁶ " Et ce qui confirme son nouveau regard sur ce conflit trouve une source à travers les propos du cinéaste lorsqu'il déclare : " *J'en ai assez de ce terrorisme intellectuel qui m'oblige à dépeindre les Israéliens comme Darth Vader et les Palestiniens comme des gardiens.*⁶⁴⁷ " A noter que Darth Vader et le méchant de la saga Star Wars tandis que les gardiens sont les gentils.

⁶⁴² Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=rHCzB9J9ggg>] le 23// 05 2019.

⁶⁴³ Consulté sur : https://www.youtube.com/watch?v=YFXtjLi9_Es] le 23// 05 2019.

⁶⁴⁴ Passage traduit. <https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>

⁶⁴⁵ <https://www.lorientlejour.com/article/813795/apres-beyrouth-la-ligue-arabe-veut-interdire-lattentat-de-ziad-DOUEIRI.html>

⁶⁴⁶ Consulté sur : [<https://www.lorientlejour.com/article/813795/apres-beyrouth-la-ligue-arabe-veut-interdire-lattentat-de-ziad-DOUEIRI.html>] le 23// 05 2019.

⁶⁴⁷ Consulté sur : [<https://www.timesofisrael.com/arab-boycott-of-lebanese-movie-filmed-in-israel-the-height-of-obscenity/>] le 23// 05 2019.

Puisque son combat, comme le confirme le cinéaste, est purement artistique⁶⁴⁸, il avoue qu'il a bien étudié le scénario de façon que personne ne parvienne à en détecter un aspect subjectif : « *J'aimerais que les gens attaquent le film pour son mérite, pour la façon dont il est dirigé, écrit ou joué. Mais ils ne pourraient pas trouver un seul défaut artistique.*⁶⁴⁹ »

Yasmina KHADRA, quant à lui, trouve ironique la décision de boycotter le film adaptant son roman par la Ligue Arabe car le film " *est un cri qui cherche à faire réfléchir les gens.*⁶⁵⁰" Cela dit, l'auteur ridiculise l'idée que les pays arabes se réunissent pour boycotter une œuvre d'art au lieu de se réunir pour des choses plus importantes. Et selon toujours la même source, l'auteur ajoute à propos de son roman : "*Je n'avais pas l'intention que ce soit polémique ou politisé - le livre parle de lui-même, il dit simplement ce que nous refusons d'admettre.*"

Dans la même perspective, Uri Gabriel, qui interprète le rôle du capitaine Moshé, révèle qu'il a mis beaucoup de temps pour accepter de rejoindre l'équipe de *L'Attentat* de Ziad DOUEIRI : « *J'avais des doutes, mais après mûre réflexion, j'ai réalisé que le film n'avait pas de point de vue politique clair. C'est simplement une histoire humaine.*⁶⁵¹" L'acteur israélien clôture l'interview en disant : « *Il est important que les gens voient à quel point la peur, les préjugés et la suspicion causent beaucoup de souffrance. Si nous voyions les autres simplement comme des êtres humains, les choses seraient complètement résolues.*⁶⁵²"

De manière récapitulative, l'équipe de la réalisation, de l'adaptation semble optimiste et souhaite que le film incite à la tolérance. Cette dernière a été tranchée dès le début du film implicitement : "*Le moment n'est-il pas venu de réévaluer vos certitudes?*⁶⁵³" Toutes les révélations nous confirment, dès lors, qu'une adaptation filmique n'est qu'une " *transposition pour un film d'une œuvre conçue dans un but différent*⁶⁵⁴."

« *L'écriture filmique ou littéraire prend pour référence la quotidienneté, mais dissimule avec soin la référence.*⁶⁵⁵ » *L'Attentat* film s'inspire du roman de Yasmina KHADRA. Cela dit, le roman est la référence principale du film, mais le cinéaste s'inspire également de son vécu et de ses

⁶⁴⁸ Consulté sur : [<https://www.youtube.com/watch?v=4B0-SIhopI4>] le 11 juin 2018.

⁶⁴⁹ Consulté sur : [<https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>] le 11 juin 2018.

⁶⁵⁰ Consulté sur : [<https://www.timesofisrael.com/arab-boycott-of-lebanese-movie-filmed-in-israel-the-height-of-obscenity/>] le 11 juin 2018.

⁶⁵¹ Consulté sur : [<https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>] le 11 juin 2018.

⁶⁵² Consulté sur : [<https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>] le 11 juin 2018.

⁶⁵³ *L'Attentat*, film.

⁶⁵⁴ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991. p. 05.

⁶⁵⁵ LEFEBVRE, Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, p. 21.

expériences professionnelles dans le monde cinématographique. Il se réfère au phénomène du terrorisme, au conflit israélo-palestinien, à la condition de la femme, notamment au Proche-Orient, à la minorité chrétienne marginalisée dans cette région, ...Il se réfère également aux œuvres cinématographiques, surtout celles de Tarantino qui était à ses côtés lors de la réalisation de plusieurs de ses films. Tarantino, à son tour, semble influencé par d'autres cinéastes. Il reprend, parfois les mêmes constructions des plans cinématographiques de quelques films classiques : son film *Pulp Fiction* influencé par *Vivre sa vie* de Godard⁶⁵⁶, *Inglourious Basterds* influencé par *La Féline* de Paul Schrader⁶⁵⁷, *Boulevard de la mort* influencé par *Blow-Up* de Brian De Palma⁶⁵⁸.

Ces multiples influences permettent d'élargir le champ d'analyse relatif au rapport littérature/ cinéma et d'envisager ce dernier dans une nouvelle perspective qui porte sur les études interfilmiques (l'intertextualité cinématographique). Ce dernier constitue un domaine d'étude très riche de remakes et qui va nous fournir d'autres formes d'adaptation cinématographique traduisant le voyage infini du rapport littérature-cinéma.

⁶⁵⁶ <https://missfilm.home.blog/2018/12/13/jean-luc-and-anna-quentin-and-uma-the-muse-and-homage-in-pulp-fiction-and-vivre-sa-vie/>

⁶⁵⁷ <https://www.comingsoon.net/horror/news/748436-cat-people-vs-inglourious-basterds-used-david-bowies-cat-people-putting-fire-best>

⁶⁵⁸ <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2015-v25-n2-3-cine02427/1035772ar/>

Orientation bibliographie

Glossaire

A

Accélééré

« Trucage qui s'obtient par la projection à la vitesse normale (24 images par seconde) d'images filmées à une vitesse inférieure. ⁶⁵⁹»

Adaptation

« Transposition pour un film d'une œuvre conçue dans un but différent. ⁶⁶⁰ »

« L'adaptation est la première étape du travail de préparation. Elle précède la mise au point de la continuité dialoguée et du découpage. ⁶⁶¹ »

« L'adaptation cinématographique recouvre, au sens large, des pratiques diverses, du cinéroman à la novélisation. Dans son acception la plus usuelle, on utilise une œuvre littéraire pour la transposer au cinéma. Cela a été le cas dès le début du siècle d'un très grand nombre de films adaptant pièces de théâtre et romans. Dans les années vingt, les avant-gardes théoriques pensent que le cinéma ne peut devenir un art à part entière que s'il l'acquiert une spécificité et ne se limite pas à être du théâtre filmé. Plus tard, la Nouvelle Vague cultive paradoxalement le goût pour la littérature : Bazin défend « l'impureté » fondamentale du cinéma, tandis que Truffaut, mettant en place la notion d'« auteur », s'attaque aux adaptateurs qui procèdent « par équivalence », inventant des scènes quand celles qui sont écrites leur paraissent impossibles à tourner. Les relations au texte sont multiples, entre fidélité littérale et appropriation de l'œuvre. Si Truffaut se coule parfaitement dans l'univers de Roché, qu'il fait sien sans le trahir (Jules et Jim, 1961 ; Les deux anglaises et le continent, 1971), Visconti ajoute une dimension historique à la nouvelle intimiste dont est adapté *Senso* (1954). Plus récemment, Ruiz tente de restituer l'écriture proustienne dans *Le Temps retrouvé* (1999). La problématique traditionnelle de l'adaptation a pour objectif de décrire et d'analyser les modifications de lieux et d'époques, les transpositions au niveau des personnages ou des structures temporelles. La linguistique et la narratologie lui ont donné un statut théorique plus affirmé en lui permettant de se concentrer sur l'écriture et sur les processus signifiants qui sont mis en jeu par chaque mode

⁶⁵⁹ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 03.

⁶⁶⁰ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991. p.05.

⁶⁶¹ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002. p. p. 06.

d'expression. L'esthétique de la réception s'intéresse, elle, à la production de sens nouveaux susceptibles d'enrichir le texte premier.⁶⁶² »

B

Bande-sonore

« Support pelliculaire de la seule piste sonore, optique ou magnétique, séparée de l'image.⁶⁶³ »

Bande-image

« Support pelliculaire de l'image seule, non combinée, mais synchronisée avec un son séparée.⁶⁶⁴ »

C

Cadrage

« Opération dont la finalité est de déterminer le champ visuel enregistré par la caméra. Le cadrage se définit essentiellement par rapport au sujet filmé : on a ainsi un cadrage serré, un cadrage élargi, un cadrage penché, incliné, voire renversé...⁶⁶⁵ »

Cadre

« Le cadre délimite la surface matérielle de l'image, un espace plat, bidimensionnel, qu'il ne faut pas confondre avec le champ, espace de la représentation (qui donne l'illusion d'être en profondeur, tridimensionnel, dans une image figurative) contenu dans le cadre. Comme l'indique la célèbre formule du peintre de la Renaissance Léon Battista Alberti, le cadre ouvre une fenêtre sur le monde : il donne à voir l'espace imaginaire du tableau, de la photo, du film. Si dans la peinture ou la photographie, le format et l'encadrement peuvent jouer un rôle très fort, soumis à une fonction symbolique et des conventions de genre, ce n'est guère le cas au cinéma. Cependant, le choix du cadre n'est jamais innocent. Plastiquement, il définit l'organisation formelle de l'image, et ce faisant, il en limite l'accès, car ce qu'il montre est indissociable de ce qu'il cache (Bazin) ; il détermine donc une lecture de l'image.⁶⁶⁶ »

Caméra-stylo

⁶⁶² JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002, p. 05.

⁶⁶³ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002, p. 32.

⁶⁶⁴ Ibid. p. 32.

⁶⁶⁵ Ibid. p. 51.

⁶⁶⁶ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002, p. 14.

« La formule, inventée en 1948 par Alexandre Astruc, souligne l'idée que le cinéma est devenu un moyen d'expression, un langage, au même titre que les autres arts, et que le réalisateur est un artiste qui se sert de la caméra pour s'exprimer comme le fait l'écrivain avec les mots. Cette valorisation du cinéaste, à une époque où primait la littérature, a servi de base à la notion d'auteur.⁶⁶⁷»

Casting/ Distribution

Comédie musicale

« Au début des années 1930, la comédie musicale prend forme au cinéma et se développe au milieu des opérettes filmées.⁶⁶⁸ »

« Dans les années 60, les nouvelles tendances musicales, l'émergence du flower power et le conflit vietnamien vont pousser la comédie musicale hollywoodienne à effectuer un virage radical qui marquera progressivement la fin du genre.⁶⁶⁹ »

Climax

« Nœud dramatique qui clôt le deuxième acte, moment du film où le conflit est à son comble.⁶⁷⁰ »

Cadence parfaite (musique)

« Dans la musique tonale, formule de conclusion par excellence. Elle est un mouvement général de l'accord de dominante (Ve degré) à celui de tonique (premier degré) préparé le cas échéant par le second, quatrième parfois le sixième degré plus rarement le premier.⁶⁷¹ »

Cadence rompue (musique)

« Est une formule du degré V au VI qui a un effet suspensif, voire très ouvert (le degré VI est un degré mineur mais qui contient la tonique (la fondamentale et la tierce de l'accord de tonique). Il n'y a pas de mouvement obligé dans la résolution, mais le respect du mouvement de sensible à tonique renforce l'effet ambigu de cette cadence (comme une fausse sortie) Cette formule est introduite comme pour une cadence parfaite.⁶⁷²»

Crescendo

⁶⁶⁷ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 16.

⁶⁶⁸ Consulté sur : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la_com%c3%a9die_musicale/186102] le 15/05/2019.

⁶⁶⁹ Consulté sur : [<http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/comediemusicale-evolution.php>] le 15/05/2019.

⁶⁷⁰ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2009. p. 187.

⁶⁷¹ Consulté sur : [<https://www.musicologie.org/sites/c.html>] le 15/05/2019.

⁶⁷² Consulté sur : [<https://www.musicologie.org/sites/c.html>] le 15/05/2019.

« En augmentant progressivement l'intensité sonore, dans l'exécution d'une composition musicale.⁶⁷³ »

D

Decrescendo

« Avec moins d'intensité sonore.⁶⁷⁴ »

Décadrage

« Le décentrement d'éléments importants sur les bords du cadre, pratiqué par la peinture à la fin du XIXe siècle (Degas, Caillebotte), est employé pour obtenir une tension visuelle par un déséquilibre dans l'image. Le décadrage peut être mis au compte de la diégèse (un personnage assumant le point de vue), ou se vouloir discursif, s'affirmer comme un choix du metteur en scène dans le cinéma moderne.⁶⁷⁵»

Découpage

1. « Le découpage technique ou script, document écrit généralement divisé en colonnes présentant plan par plan les images et les sons du scénario, est l'ultime phase avant le tournage du film et sert de référence à l'équipe technique. Selon les réalisateurs et les budgets, le découpage est plus ou moins précis et peut prendre la forme d'un storyboard, ou scénarimage.

2. Préalable méthodique à l'analyse filmique, le découpage décrit la structure du film réalisé, sa segmentation en grandes unités, plans, séquences ou syntagmes, selon le but que s'assigne l'analyste. Il doit pour cela définir des critères, dont l'application assurera la pertinence du travail. Chez Bazin, la notion de découpage classique associée à celle de transparence s'oppose au cinéma fondé sur le montage (Eisenstein).⁶⁷⁶»

E

Effets spéciaux

« Autrefois appelés trucages, les effets spéciaux désignent tous les procédés permettant de produire une image irréaliste. Aussi vieux que le cinéma lui-même, les effets spéciaux apparaissent chez

⁶⁷³ Consulté sur : [<https://www.cnrtl.fr/definition/crescendo>] le 15/05/2019.

⁶⁷⁴ Consulté sur : [<https://www.musicologie.org/sites/d.html>] le 15/05/2019.

⁶⁷⁵ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 31.

⁶⁷⁶ Ibid. p. 32.

Lumière (le mur qu'on vient de démolir et qui se reconstruit en un clin d'œil par l'inversion du sens de la pellicule) et chez Méliès, qui invente les caches, fondus, accélérés ... Le cinéma des origines les intègre au genre des « films à trucs ». Les effets spéciaux sonores résultent de la reconstitution, de l'enregistrement, du filtrage, de la déformation, de la postsynchronisation et du mixage. Les effets spéciaux visuels peuvent se produire :

- dans la scénographie, les décors : maquettes, cache/contre cache, travelling matte ;
- à la prise de vues : déformations optiques, ralenti, accéléré, inversion du sens, surimpression ;
- au tirage : arrêt sur image, juxtaposition d'images (splitscreen), accélération ou ralentissement ;
- au cours du développement pour les effets de liaison : fondus, volets, effets d'iris ..."⁶⁷⁷

Ellipse

« Ce terme, employé en narratologie, désigne un saut dans le temps diégétique (de l'histoire): le récit passe ainsi d'une action à une autre, d'un temps et souvent d'un espace à un autre, attendant du spectateur qu'il comble ce manque, qui n'est pas toujours mesurable. C'est le cas de la plupart des récits, dans lesquels le temps diégétique est supérieur au temps de la lecture ou de la projection, le temps du récit.⁶⁷⁸»

« Désigne toute partie de l'histoire qui est omise dans le récit filmique, tout ce qui se passe entre deux scènes sans être représenté à l'écran.⁶⁷⁹ »

F

Focalisation

« Procédés de la narration filmique consistant à choisir le point de vue narratif.

Gérard Genette a utilisé ce terme d'optique pour désigner le foyer narratif du récit, c'est-à-dire le point de vue qui le construit et qui peut varier à chaque instant. La narratologie littéraire retient trois types de focalisation :

⁶⁷⁷ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 43.

⁶⁷⁸ Ibid. p. 43.

⁶⁷⁹ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2009. p. 188.

- le récit **non focalisé** ou en **focalisation zéro** ou **encore omnisciente**, dans laquelle le narrateur en dit plus que n'en savent les personnages (type du roman balzacien) ;
- le récit en **focalisation interne, fixe** ou **variable**, qui passe par ce que sait un personnage ;
- le récit en **focalisation externe, objectif**, « behavioriste », dans lequel on en sait moins que le personnage, en ayant seulement accès à des comportements.

Cette typologie a été adaptée par les narratologues du cinéma (Jost, Ropars, Gardies, etc.)

On dissocie généralement :

- le **point de vue physique** par lequel nous voyons la scène, le VOIR, et qui peut être un **point de vue zéro**, ne passant par aucun personnage de la diégèse (nobody's shot) ou **interne** (on passe par le regard d'un personnage). Jost parle **d'ocularisation** et y ajoute **l'auricularisation**, en ce qui concerne l'écoute du son, qui peut également être subjective ;
- le **point de vue cognitif**, le SAVOIR, quelquefois nommé focalisation, qui reprend les catégories de Genette (les deux premières au moins, la focalisation externe étant plus hasardeuse au cinéma, défi ni par la monstration).⁶⁸⁰»

Fondu

« Obtenu à la prise de vues, en laboratoire ou au mixage (pour le son), cet effet de liaison consiste à faire apparaître ou disparaître progressivement l'image ou le son (fondu sonore). L'ouverture en fondu fait émerger du noir une image. La fermeture en fondu, ou fondu au noir, à l'inverse, fait disparaître l'image qui devient noire. Cette apparition - disparition de l'image peut se faire dans toutes les couleurs : fondu au blanc, au rouge, etc. Le fondu enchaîné correspond à une surimpression de deux images. De façon conventionnelle, on utilise ces procédés comme s'ils étaient des signes ponctuatifs : les fondus servent à indiquer le début ou la fin d'une séquence, le fondu-enchaîné, à suggérer une continuité malgré une ellipse spatio-temporelle. Mais, à la différence de la langue, le cinéma ne connaît pas de ponctuation prédéterminée, et les procédés peuvent être destinés à un tout autre usage significatif.⁶⁸¹ (*L'Homme qui tua Liberty Valance* est

⁶⁸⁰ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 57.

⁶⁸¹ Ibid. p. 58.

considéré comme un film où les plans enchaînés sont nombreux (*Contrée indienne*, Dorothy M. Johnson)⁶⁸².»

Fondu enchaîné

« Obtenu à la prise de vues, en laboratoire ou au mixage (pour le son), cet effet de liaison consiste à faire apparaître ou disparaître progressivement l'image ou le son (fondu sonore). L'ouverture en fondu fait émerger du noir une image. La fermeture en fondu, ou fondu au noir, à l'inverse, fait disparaître l'image qui devient noire. Cette apparition - disparition de l'image peut se faire dans toutes les couleurs : fondu au blanc, au rouge, etc. Le fondu enchaîné correspond à une surimpression de deux images. De façon conventionnelle, on utilise ces procédés comme s'ils étaient des signes ponctuatifs : les fondus servent à indiquer le début ou la fin d'une séquence, le fondu-enchaîné, à suggérer une continuité malgré une ellipse spatio-temporelle. Mais, à la différence de la langue, le cinéma ne connaît pas de ponctuation prédéterminée, et les procédés peuvent être destinés à un tout autre usage signifiant.⁶⁸³»

- Fondu sonore

« Un fondu sonore est une technique d'enchaînement, une marque de ponctuation, entre deux flux d'informations sonores. Progressivement un son, ou une séquence sonore, se fond ou se croise avec un autre (on mixe deux pistes sonores entre elles). On entend aussi des fondus en fermeture et, plus rarement, en ouverture. La durée de ces transitions est variable, mais relativement courte.⁶⁸⁴ »

- Faux raccord / Saute

« Le terme désigne tout faux raccord qui constitue un manque dans la continuité visuelle, qu'il provienne d'un défaut de montage ou, à l'a projection, de l'absence de quelques images due à la détérioration de la pellicule : c'est souvent le cas des vieux films, imparfaitement ou pas du tout restaurés. Il s'agit aussi d'une forme de raccord (jump cut) obtenu en coupant quelques images au milieu d'un plan, de façon imperceptible. Cette technique, qui permet d'évacuer les temps morts, est utilisée par le documentaire et le reportage à la télévision.⁶⁸⁵ »

⁶⁸²Morrissette Bruce. *Problèmes du roman cinématographique*. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, n°20. pp. 275-289. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1968.914>
https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_914

⁶⁸³ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 58.

⁶⁸⁴ Consulté sur :[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fondu_sonore] le 23/05/2019.

⁶⁸⁵ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 106.

Fusil de Tchekhov

« Elle consiste lors de la narration, à citer un objet ou un personnage, même de façon anodine, car il aura par la suite dans le récit un intérêt dans l'histoire et sans que le spectateur ou lecteur ne s'en soit douté lors de sa première apparition.

Tchekhov résume le procédé de cette manière : *“Si dans le premier acte vous indiquez qu'un fusil est accroché au mur, alors il doit absolument être utilisé quelque part dans le deuxième ou le troisième acte. Si personne n'est destiné à s'en servir, il n'a aucune raison d'être placé là”*.

Par exemple au théâtre il ne faut pas montrer d'arme à feu dans un acte si personne ne s'en sert dans les suivants. On ne réalise donc l'intérêt d'un élément introduit très tôt dans l'histoire que plus tard.⁶⁸⁶ »

I

Image

« Comme l'image fixe, l'image filmique possède une double réalité perceptive (Arnheim) : comme surface plane, bidimensionnelle et comme représentation d'un monde en profondeur, tridimensionnel. Techniquement, elle a subi un bouleversement : photo-chimique dans un premier temps (de la lumière sur une pellicule émulsionnée), elle peut être électronique depuis l'apparition de la télévision et de la vidéo, et aujourd'hui numérique. Si, technologiquement, on peut passer de l'une à l'autre - transférer l'image vidéo sur pellicule, projeter un film cinéma à la télévision, numériser les photogrammes aussi bien que le son d'un film -, une dématérialisation est à l'œuvre, du signal vidéo au codage numérique de l'information : le spectateur ne peut plus reconnaître l'origine de l'image. Or, les images photographiques et cinématographiques, produites mécaniquement, à la différence du dessin et de la peinture, avaient une relation existentielle, « ontologique » (Bazin) avec le monde : elles constituaient une trace (et une preuve) de ce qui avait été devant l'appareil. Cette théorie de l'empreinte a été la clé de la conception du réalisme au cinéma, d'André Bazin à Peter Wollen, comme croyance en un rapport immédiat et spontané avec le monde. L'image numérique perd en matérialité ce qu'elle gagne en analogie, jusqu'à éliminer le référent que l'image de synthèse reconstitue par le calcul.⁶⁸⁷ »

Icône

⁶⁸⁶ Consulté sur : [<https://www.chosesasavoir.com/quest-ce-que-le-fusil-de-tchekhov/>]le 23/05/2019.

⁶⁸⁷ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 67.

« Dans son sens premier, l'icône, du grec qui signifie image sainte, désigne la peinture religieuse des Églises d'Orient. En sémiologie, l'icône constitue une des trois catégories de signes dans la théorie de Pierce : icônes, symboles et indices. Le classement repose sur la relation existant pour chaque signe entre le signifiant (la forme), le signifié (le sens) et le référent dans le réel. Le signifiant de l'icône est en relation motivée, analogique avec son référent : l'image du chat ressemble au chat, comme l'enregistrement de la voix, image sonore, ressemble à la voix. Cependant, l'icône ne constitue pas le seul statut de l'image, qui peut être abstraite (donc, non iconique), et qui peut aussi, en plus de son iconicité, signifier symboliquement. De plus, les images photo-chimiques ont une nature indicielle.⁶⁸⁸»

L

Leitmotiv

« Motif mélodique, harmonique ou rythmique qui a un rôle conducteur ou significatif dans une œuvre musicale, où il réapparaît à plusieurs reprises. Le terme est apparu au XIXe siècle. Le *Leitmotiv*, né chez Weber, Berlioz et Liszt, a pris de l'ampleur avec Wagner, qui lui donna un rôle dramatique fondamental en jouant de son symbolisme et de sa faculté d'activer la mémoire auditive. Le rôle des *Leitmotive* est notamment impressionnant dans *Tristan et Isolde* et dans *L'Anneau du Nibelung*.⁶⁸⁹»

Long métrage

« Conditionnement. Film d'une longueur supérieure à 1600 mètres dans le format 35 mm standard, c'est-à-dire d'une durée de plus de 58 minutes 29 secondes à la cadence de 24 images par seconde.⁶⁹⁰ »

Lumière

« Source d'énergie fondamentale de toute prise de vues sans laquelle le processus photographique est impossible. »

⁶⁸⁸ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 66.

⁶⁸⁹ PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. p. 259.

⁶⁹⁰ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002. p. 231.

« Travail du directeur de la photographie qui consiste à établir son image en jouant avec les sources d'éclairage, leur position, leur orientation et leur intensité. »

« Photométrie. On distingue : a. La lumière incidente [incident light], celle que reçoit le sujet (éclairage). b. La lumière réfléchie [reflected light], celle que restitue le sujet éclairé (luminance).⁶⁹¹ »

« Le travail sur la lumière est confié au directeur de la photographie ou chef opérateur. C'est lui qui « construit » les lumières du film, qui les modèle, qu'elles soient naturelles ou artificielles. En décor naturel, on emploie des filtres pour diffuser la lumière, on la renforce par des projecteurs. En studio, les projecteurs éclairent la scène à la fois avec une lumière principale assez forte, une lumière de face dite d'ambiance, plus douce, une lumière latérale dite frissante, et la lumière de derrière, back light, qui sépare le sujet du décor et forme un halo.⁶⁹²»

Ligne de force/ ligne de fuite/ ligne de perspective

« Ligne imaginaire d'un champ de force dont la direction à chaque point correspond à la direction de la force exercée sur ce point.⁶⁹³

Les lignes de force" sont les grandes lignes naturelles de l'image : diagonales, axes horizontaux et verticaux, horizontales ou verticales déterminées par le partage de l'image selon la règle des tiers.⁶⁹⁴ »

« Terme de perspective désignant l'intersection d'un plan passant par l'œil du spectateur (plan de fuite) avec le plan du tableau. C'est l'ensemble des points de fuite des droites du plan donné. Tous les plans parallèles entre eux ont même ligne de fuite. Les plans horizontaux ont pour ligne de fuite la ligne d'horizon. Les plans verticaux perpendiculaires au plan du tableau ont pour ligne de fuite la verticale principale. Tous les plans perpendiculaires au plan du tableau (ou plans de bout) ont leur ligne de fuite passant par le point de fuite principal.⁶⁹⁵»

M

Montage alterné

⁶⁹¹ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002. p. 234.

⁶⁹² JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.p. 73.

⁶⁹³ Le parisien [en ligne] Disponible sur: <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/ligne%20de%20force/fr-fr/> [consulté le 28 novembre à 20:30h].

⁶⁹⁴ DUC, Bernard, *L'Art de la composition et du cadrage : Peinture, photographie, bandes dessinée, publicité*, Fleurus, 1992. p. 106

⁶⁹⁵ Larousse [en ligne] Disponible sur : https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/ligne_de_fuite/153019 [consulté le 28 novembre à 19:30h].

« Cette forme de montage alterne les plans de deux ou plusieurs séquences mettant en scène des actions qui se passent simultanément dans des lieux différents. On peut ainsi montrer tour à tour des poursuivants et des poursuivis qui évoluent dans des espaces assez proches sans appartenir toutefois au même champ, ou des actions dont le rapport temporel se double d'un rapport de similarité (relation à l'œuvre dans le montage parallèle), comme dans *M. le Maudit*, de Lang (1931) où la police et la pègre échafaudent des plans pour trouver le meurtrier.⁶⁹⁶»

- Mouvement de la caméra/ Mouvement d'appareil

« MOUVEMENT D'APPAREIL À la prise de vues, la mobilité de l'appareil est obtenue soit par rotation sur son axe, dans le cas du panoramique, soit par déplacement dans l'espace, pour le travelling. Le pano-travelling allie ces deux effets pour des mouvements complexes réalisés avec des moyens de transport sophistiqués (grue, dolly, Louma ...) ou simplement produits par une caméra portée (à l'épaule pour les plus lourdes, à la main pour les caméras vidéo numériques, légères). Le zoom, travelling optique, n'est pas considéré comme un mouvement d'appareil, car il n'y a pas déplacement dans l'espace. Les mouvements sont quelquefois ambigus et il n'est pas toujours facile de les reconstituer à partir de l'image.⁶⁹⁷ »

La musique diégétique (intradiégétique) et extradiégétique:

- La musique diégétique (intradiégétique): «la musique est dite « diégétique » quand elle provient d'une source présente dans la scène elle-même. Un orchestre joue dans une séquence, un personnage met un disque sur une chaîne stéréo, des passants écoutent la musique à fond sur leur radio portative... les possibilités sont infinies.⁶⁹⁸»

« La musique intradiégétique est celle qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action.⁶⁹⁹»

⁶⁹⁶ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 79.

⁶⁹⁷ Ibid. p. 82.

⁶⁹⁸ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2009. p. 33.

⁶⁹⁹ MICHEL, Chion, *L'Audio-vision : Son et image au cinéma* ; Collection "Armand Colin Cinéma", 2^e édition, France, 2005, p.71.

- **La musique extradiégétique:** «La musique est dite « extradiégétique » lorsque sa source est extérieure à la scène du film. La musique peut alors avoir été composée spécialement pour le film, ou être une musique préexistante.⁷⁰⁰»

N

Novélisation

« Adaptation livresque d'une œuvre cinématographique [novelization]. Il s'agit en somme de l'opération inverse de celle qui consiste à adapter une œuvre romanesque à l'écran.⁷⁰¹ »

« Transformation d'un scénario de film en roman.⁷⁰²»

P

Echelle des plans

« L'échelle des plans est censée rendre compte de la distance de la caméra par rapport au sujet filmé. La typologie est approximative et pose quelquefois des problèmes concrets difficiles à résoudre. De même, la terminologie employée pour désigner les grosseurs de plan est assez variable. D'un point de vue du décor, on distingue généralement le plan général (ou plan de grand ensemble) qui présente un espace très vaste, naturel (traditionnellement au début des westerns), le plan d'ensemble qui couvre l'ensemble du décor construit et le demi-ensemble qui n'en retient qu'une partie. En ce qui concerne les personnages, le plan moyen les cadre en pied, le plan américain à mi-cuisse, le plan rapproché à la hauteur de la taille ou de la poitrine, le gros plan à la hauteur du cou. Le très gros plan isole une partie du visage (les yeux, la bouche...), tandis que l'insert désigne plutôt un très gros plan d'objet (l'anglais différencie d'ailleurs close up, pour les visages, et insert). À partir de cette nomenclature, on peut imaginer le casse-tête que constitue le plan d'un personnage en pied dont le cadre coupe la tête, et les tergiversations quant à la grandeur de l'espace représenté.⁷⁰³ »

Plan

⁷⁰⁰ Ibid. p. 36.

⁷⁰¹ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991. p. 269.

⁷⁰² *Le Grand Robert*, Version électronique, 2005.

⁷⁰³ Ibid. p. 40.

« Série de photogrammes enregistrées au cours d'une même prise."- " Suite d'images photographiées vue par vue devant un même décor de façon à établir entre elles une continuité.⁷⁰⁴ »

Plan subjectif

« Ecriture. Plan dans lequel le point de vue de l'objectif se confond avec celui d'un personnage [subjective shot, point of view] Vision: caméra subjective.⁷⁰⁵ »

Plan américain

« Plan coupant le personnage à mi-cuisse.⁷⁰⁶ »

Très gros plan/ Plan de détail

« Très gros plan couvrant une partie d'un corps ou d'un objet.⁷⁰⁷ »

Plan d'ensemble

« Plan cadrant l'ensemble du décor construit.⁷⁰⁸ »

Plan rapproché

« Plan cadrant le(s) personnage(s) au niveau de la taille (plan rapproché taille) ou de la poitrine (plan rapproché poitrine).⁷⁰⁹ »

« Le plan rapproché poitrine cadre les personnages un peu en dessous les aisselles. L'accent n'est plus mis sur la partie haute du corps du personnage mais bien sur son visage. L'objectif est clairement de comprendre les intentions et la psychologie du personnage.⁷¹⁰ »

Plan très rapproché

« Cadrage intime dont le but est de rapprocher les personnages du spectateur, permettant à ce dernier de détailler les visages des protagonistes de la scène.⁷¹¹ »

Plan séquence

« Plan étendu aux dimensions d'une séquence; séquence traitée en un seul plan.⁷¹² »

⁷⁰⁴ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002. p. 304.

⁷⁰⁵ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 310.

⁷⁰⁶ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002. p. 306.

⁷⁰⁷ Ibid. p. 307.

⁷⁰⁸ Ibid. p. 307.

⁷⁰⁹ Ibid. p. 310.

⁷¹⁰ Consulté sur : [<https://devenir-realisateur.com/lechelle-des-plans/plan-rapproche/>] le 24/05/2019.

⁷¹¹ Consulté sur : [<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/plan-rapproche>] le 24/05/2019./

Pitch

« Argument de vente d'un film, se limitant à une phrase « accrocheuse ». ⁷¹³ »

Prise de vues

Par opposition à la prise de vue photographique, est l'action de filmer « la prise de vues est l'enregistrement sur la pellicule, lors du tournage, d'une série d'images photographiques successives. Le terme est utilisé pour les images photographiées à partir d'une réalité apparente, et non dans le cas de l'animation ou de l'image de synthèse. ⁷¹⁴ »

Plongée et contre plongée

« La plongée et contre-plongée sont des angles de prise de vue en photographie. Le principe est alors de se positionner au-dessus ou en-dessous du sujet photographié, et de diriger son appareil de bas vers le haut ou inversement. Ils sont utilisés dans différents domaines, comme en photos de sport, en portrait, en paysage ou encore en reportage. ⁷¹⁵ »

Projection

« De la même famille que jet, rejet, projet, déjection, projectile ou encore projectif, le verbe projeter, à partir duquel a été créé le mot projection, dérive directement du verbe latin jactar¹, « jeter », auquel a été ajouté le préfixe pro, « en avant ». Pro-jeter désigne ainsi à l'origine « jeter en avant », avec force. La projection est donc l'action par laquelle s'opère le déplacement d'un objet d'un point à un autre en un mouvement vif. ⁷¹⁶ »

Photogramme

1. En photographie, le terme désigne des images obtenues par l'action seule de la lumière, sans objectif, en plaçant un objet sur une plaque sensible. Man Ray a réalisé ainsi un grand nombre de photographies aussi appelées, par un jeu de mot sur son nom, des « rayogrammes ». 2. Au cinéma, le photogramme est une image isolée d'une série photographique enregistrée sur la pellicule. Le film défile à la vitesse de vingt-quatre photogrammes par seconde. On utilise également ce terme quand on reproduit sur papier une image du film. ⁷¹⁷ »

Profondeur de champ

⁷¹² Ibid. p. 310.

⁷¹³ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2009. p. 190.

⁷¹⁴ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 99.

⁷¹⁵ Consulté sur : [https://www.commentcamarche.net/contents/2186-plongee-et-contre-plongee] le 24/05/2019.

⁷¹⁶ Virginie Megglé, *La Projection : A chacun son film...*, Eyrolles, 2009. p. 11.

⁷¹⁷ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 92.

« Ce terme technique désigne la portion d'espace dans laquelle l'image est nette. Il ne faut pas le confondre avec la profondeur de l'espace représenté. Un espace profond peut être photographié avec peu de profondeur de champ : il peut devenir flou dès le second plan et on ne distinguera pas les détails de l'image. Une grande profondeur de champ est obtenue par l'utilisation de courtes focales et la fermeture du diaphragme (ou par trucage). Le choix de la profondeur de champ est révélateur de la construction du récit car elle désigne ce qui est à voir - et crée ainsi de la narration par la multiplication des actions au premier plan, à l'arrière-plan ... -, sans toutefois paraître l'imposer (ce que fait le montage).⁷¹⁸ »

R

Regard-caméra

« Regard jeté par un protagoniste en direction de la caméra.⁷¹⁹ »

S

Séquence

« Suite de plans formant un sous-ensemble lorsque l'on analyse la construction d'un film.⁷²⁰ »

« La séquence est une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans une suite d'événements isolable dans la construction narrative. Dans la grande syntagmatique de Metz, elle se définit comme un syntagme chronologique comportant des ellipses temporelles. C'est ce qui la différencie de la scène, qui se fonde sur une durée réelle.⁷²¹ »

Synopsis

« Descriptif sommaire de l'argument d'un film, le synopsis tient en quelques lignes et est destiné principalement à la production.⁷²² »

« Résumé fidèle du scénario d'un film.⁷²³ »

T

Timbre de baryton

⁷¹⁸ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 100.

⁷¹⁹ PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002. p. 342.

⁷²⁰ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991. p. 629.

⁷²¹ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 109.

⁷²² Ibid. p. 116.

⁷²³ HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2009. p. 191.

« Une catégorie vocale. Antérieurement, ce type de voix était appelé « concordant » ou « basse-taille ». Le terme de baryténor est parfois utilisé pour désigner un baryton aigu ou un ténor au registre grave.⁷²⁴ »

Travelling panoramique ascendant

Travelling

« Un déplacement de la caméra elle-même, éventuellement elle est combinée avec la rotation de la caméra, c'est-à-dire, un panoramique. Selon que l'on filme dans le sens de déplacement, ou bien (à reculons), ou bien encore (sur le côté), on parle de travelling avant, arrière, latéral. Il existe en fait divers modèles de Dolly, qui permettent tous de montrer ou descendre la caméra pendant le travelling.⁷²⁵ »

« Le travelling constitue un déplacement dans l'espace de l'appareil de prise de vues. Il peut être réalisé avec des moyens extrêmement divers, du chariot sur rails à la voiture ou à la caméra portée. Le travelling peut se déplacer vers l'avant, vers l'arrière, latéralement, de haut en bas ou de bas en haut, ou circulairement ; il peut accompagner un personnage dans un déplacement (travelling d'accompagnement), ou être associé à un panoramique (pano-travelling).⁷²⁶ »

Travelling panoramique

« Mouvement de caméra où cette dernière tourne autour d'un axe. (Le plus souvent, il s'agit d'un panoramique horizontal, destiné par ex. à balayer le paysage ou à suivre les déplacements d'un acteur ou d'un véhicule). Par extension, effet visuel résultant de ce mouvement.⁷²⁷ »

Travelling optique

« Effet de prise de vue où le champ embrassé est progressivement réduit ou agrandi grâce à un objectif à focale variable. » Dictionnaire Larousse

V

⁷²⁴ Consulté sur : [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Baryton_\(voix\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baryton_(voix))] le 23/05/2019.

⁷²⁵ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991.550.

⁷²⁶ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 120.

⁷²⁷ PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991. 551.

Voix

« Dans le cinéma muet, les bonimenteurs commentaient le film. À l'avènement du parlant, la voix appartient à l'acteur, en VO, ou à celui qui le double, avec quelquefois des effets curieux : en 1983, Vittorio Mezzogiorno, doublé par Gérard Depardieu dans *L'Homme blessé*, de Patrice Chéreau, retrouve sa voix pour jouer avec lui dans *La Lune dans le caniveau*, de Jean-Jacques Beineix. Qu'elle soit celle du bonimenteur, qui se perpétue dans le documentaire, celle d'un narrateur dans la fiction, celle des personnages, la voix se situe toujours par rapport aux éléments visuels de la représentation. On l'analyse donc dans sa relation au champ (la voix est in, off, over, ou encore acousmatique), ou dans sa relation à la diégèse (elle est intra-diégétique, ou extradiégétique). D'autre part, la voix identifie le personnage, grâce à son timbre, son accent, son débit, et elle constitue une caractérisation à la fois physique, morale et sociale du personnage.⁷²⁸

Les typologies sont diverses selon les auteurs : on distingue souvent « son in » (dans le champ), « son off » (hors-champ) et « son over » (par-dessus : comme la musique de film et le commentaire). Michel Chion emploie les termes in, hors champ et off (à la place de over).⁷²⁹»

Z

Zoom

« Objectif à focale variable, le zoom ou travelling optique permet de réaliser des travellings sans déplacer la caméra. Il a été abandonné un temps par les réalisateurs de cinéma à cause de son utilisation intensive par la télévision et les amateurs, à l'exception notable de Visconti, qui peut utiliser cette absence de déplacement physique pour suggérer des mouvements intérieurs aux personnages, une relation à la mémoire, par exemple.⁷³⁰»

Annexe

⁷²⁸ JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002. p. 122.

⁷²⁹ Ibid. p. 88.

⁷³⁰ Ibid. p. 124.

Jean d'Ormesson : lettre ouverte au président de la République et aux «Attila»

Monsieur le président de la République,

Plus d'une fois, vous avez souligné l'importance que vous attachiez aux problèmes de la jeunesse, de l'éducation et de la culture. Voilà que votre ministre de l'Éducation nationale se propose de faire adopter une réforme des programmes scolaires qui entraînerait, à plus ou moins brève échéance, un affaiblissement dramatique de l'enseignement du latin et du grec et, par-dessus le marché, de l'allemand.

Cette réforme, la ministre la défend avec sa grâce et son sourire habituels et avec une sûreté d'elle et une hauteur mutine dignes d'une meilleure cause. Peut-être vous souvenez-vous, Monsieur le président, de Jennifer Jones dans *La Folle Ingénue* ? En hommage sans doute au cher et grand Lubitsch, Mme Najat Vallaud-Belkacem semble aspirer à jouer le rôle d'une *Dédaigneuse Ingénue*. C'est que son projet suscite déjà, et à droite et à gauche, une opposition farouche.

On peut comprendre cette levée de boucliers. Il y a encore quelques années, l'exception culturelle française était sur toutes les lèvres. Cette exception culturelle plongeait ses racines dans le latin et le grec. Non seulement notre littérature entière sort d'Homère et de Sophocle, de Virgile et d'Horace, mais la langue dont nous nous servons pour parler de la science, de la technique, de la médecine perdrait tout son sens et deviendrait opaque sans une référence constante aux racines grecques et latines. Le français occupe déjà aujourd'hui dans le monde une place plus restreinte qu'hier. Couper notre langue de ses racines grecques et latines serait la condamner de propos délibéré à une mort programmée.

Mettre en vigueur le projet de réforme de Mme Najat Vallaud-Belkacem, ce serait menacer toute la partie peut-être la plus brillante de notre littérature. Montaigne et Rabelais deviendraient vite illisibles. Corneille, Racine, La Fontaine, Bossuet changeraient aussitôt de statut et seraient difficiles à comprendre. Ronsard, Du Bellay, Chateaubriand, Giroudouxou Anouilh - sans même parler de James Joyce - tomberaient dans une trappe si nous n'apprenions plus dès l'enfance les aventures d'Ulysse aux mille ruses, si nous ignorions, par malheur, qu'Andromaque est la femme d'Hector, l'adversaire malheureux d'Achille dans la guerre de Troie, si nous nous écartions de cette Rome et de cette Grèce à qui, vous le savez bien, nous devons presque tout.

Les Anglais tiennent à Shakespeare, les Allemands tiennent à Goethe, les Espagnols à Cervantès, les Portugais à Camoens, les Italiens à Dante et les Russes à Tolstoï. Nous sommes les enfants d'Homère et de Virgile- et nous nous détournerions d'eux ! Les angoisses de Cassandre ou d'Iphigénie, les malheurs de Priam, le rire en larmes d'Andromaque, les aventures de Thésée entre Phèdre et Ariane, la passion de Didon pour Énée font partie de notre héritage au même titre que le vase de Soissons, que la poule au pot d'Henri IV, que les discours de Robespierre ou de Danton, que Pasteur ou que Clemenceau.⁷³¹

⁷³¹ Des lettres 08 mars 2015 [en ligne] Disponible sur : <https://www.deslettres.fr/lettre-ouverte-de-jean-dormesson-sur-francois-hollande-on-pourrait-lelire-a-lacademie-francaise-mais-en-aucun-cas-a-la-tete-de-la-ve-republique-par-gros-temps-et-avis/> [consulté le 11 février à 21 :12].

Références bibliographiques

Œuvres étudiées

- 1) KHADRA, Yasmina, *L'Attentat*, Pocket, Editions Julliard, 2005.
- 2) *L'Attentat*, film de Ziad DOUEIRI, 2013.

Autres romans de l'auteur

- 1) KHADRA, Yasmina, *La dernière nuit du Raïs*, Julliard, 2015. 216 pages.
- 2) KHADRA, Yasmina, *Khalil*, Casbah Editions, 2018. 260 pages.
- 3) KHADRA, Yasmina, *L'Equation africaine*, Julliard, 2011.
- 4) KHADRA, Yasmina, *Les Sirènes de Bagdad*, Julliard, 2006.
- 5) KHADRA, Yasmina, *Les Hirondelles de Kaboul*, Julliard, 2002.

Autres œuvres cinématographiques du réalisateur

- 1) *L'insulte*, Ziad DOUEIRI, 2017.
- 2) *West Beyrouth*, Ziad DOUEIRI, 1998

Romans, contes, nouvelles, ...

- 1) PERRAULT, Charles, *Les Contes : Cendrillon*, Larousse, petits classiques, 2015.
- 2) PERRAULT, Charles, *Les Contes : Blanche Neige*, Larousse, petits classiques, 2015.
- 3) PERRAULT, Charles, *Les Contes, Petit Chaperon Rouge*, Larousse, petits classiques, 2015.
- 4) DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Ebooks libres et gratuits, 2003.
- 5) Guy de MAUPASSANT, *Bel-Ami*, Gallimard, 1999. 438 pages.
- 6) FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Ebooks libres et gratuits, 2003.
- 7) CARROLL, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Kaléidoscope, 2003. 160 pages.

Ouvrages théoriques

- 1) BEKKAT Amina, et CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Tell, 2002.
- 2) VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passage*, Picard, 2012.
- 3) DUC, Bernard, *L'Art de la composition et du cadrage : Peinture, photographie, bandes dessinée, publicité*, Fleurus, 1992.
- 4) MENNEL, Barbara, *Cities and Cinema*, Routledge, 2008. 158 pages.
- 5) STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, tome 3 : Le temps du cinéma et la question du mal être*, Galilée, 2001.
- 6) CLEDER, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012.
- 7) CLERC, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Marcaire. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris : Klincksieck. 2004.
- 8) CAMPBELL Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Oxus, France, 2010.
- 9) CHION, Michel, *L'Audio-vision : Son et image au cinéma* ; Collection "Armand Colin Cinéma", 2^e édition, France, 2005.
- 10) CH Montalberti, Le personnage, Flammarion, Paris, 2003.
- 11) DENIS Saint-Jacques, VIALA, Alain (sous la direction de), Paul Aron, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2010.
- 12) MORIN, Edgar, *Le Cinéma : Ou l'Homme imaginaire*, essai d'anthropologie, Éditions de Minuit, 1962. 255 pages.
- 13) GLON, Emmanuelle, *Cinéma Dans la Tête : L'esthétique du Film À la Lumière des Neurosciences*, Peter Lang AG, 2011. 196 pages.
- 14) LOPEZ, Éliane *L'histoire des civilisations tout simplement*, Eyrolles, 2008. 364 pages.
- 15) BORDAS Eric et al., *L'Analyse littéraire*, Armand colin, 2006, Paris.
- 16)
- 17) KLEIN, Etienne, *Les tactiques de chronos*, éd, Flammarion, 2004.
- 18) Ferdinand De SAUSSURE, *Cours de la linguistique générale*, TALANTIKIT, 2013.
- 19) SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- 20) HARO, Franck, *Ecrire un scénario pour le cinéma*, Eyrolles, 2009.
- 21) GARCIA, Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Dujarric, 2000.

- 22) NOWELL-SMITH, Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, OUP Oxford, 1997. 848 pages.
- 23) COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Presses Universitaires de France ; Édition : 1re 1958.
- 24) GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972.
- 25) GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Seuil, 1982.
- 26) HUGUES, Paris et DUPONT, Sébastien, *Films cultes et culte du film chez les jeunes : penser l'adolescence avec le cinéma*, Presses Université Laval, 2010.
- 27) LEFEBRE, Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*,
- 28) ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994.
- 29) JOST, François et GAUDRAULT, André, *Le Récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- 30) CLERC, J.-M. *littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- 31) GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck, 2015. 171 pages.
- 32) CHAMOND, Jeanine, *Les directions de sens : phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Le Cercle Herméneutique, 2005
- 33) ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine de langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Flammarion, 1993. 272 pages.
- 34) CLEDER, Jean et LAURENT, Jullier, *Analyser une adaptation Du texte à l'écran*, Flammarion, 2017.
- 35) AUMONT, Jacques et MICHEL, Marie, *L'analyse des films*, Armand Colin, 1999.
- 36) KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- 37) BOISSEVAIN, Katia et DENIEUIL DIR, Pierre-Noël, *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb : Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse ; Audiovisuel et dréation cinématographique*, Editions L'Harmattan, 2010.
- 38) HERBERT, Laurent *Écrire une fiction : littérature, cinéma, théâtre, télévision*, Eyrolles ; Édition : 1, 2015. 184 pages
- 39) GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*.
- 40) MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image, gloses*. Seuil, 1993.
- 41) JOURNOT, Marie-Thérèse *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2002.
- 42) SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, CEFAL, 2007.
- 43) MALRAUX, *l'Homme précaire et la Littérature*, éd. Gallimard, Paris

- 44) LANCTÔT, Micheline, *Lettres à une jeune cinéaste*, VLB éditeur, 2015.
- 45) Nicolle et René Kaës et al. *L'Institution en héritage Mythes de fondation, transmissions, transformations*, Dunod, 2007.
- 46) GRANDJEAN, Pernelle, *Construction identitaire et espace*, L'Harmattan, 2009. 204 pages.
- 47) AUBENQUE, Pierre, *Aristote*, Université de Paris-IX-Sorbonne, encyclopédie Universalis 14.
- 48) RICOEUR, Paul, *Temps et récit (Tome 3)*, Seuil, 1985.
- 49) VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, 1989.
- 50) PH. Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- 51) BARTHES, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985.
- 52) PENROSE Roger et HAWKING, Stephen, *La nature de l'espace et du temps*, Folio, 2003. 224 pages
- 53) BOUVET, Rachel et FOLEY, François *Pratiques de l'espace en littérature*, Cahier Figura, issue 7, 2002
- 54) GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Nouvelles études québécoises, 1997. 222 pages.
- 55) JAKOBSON, Roman, *Linguistique et poétique*, in *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit (Double), 1960.
- 56) SOURIAU, Etienne, *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1947.
- 57) SAINT Augustin, *Les confessions*, éd, Flammarion, 1964.
- 58) CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Presses Université Laval, 2011.
- 59) SIGMUND, Freud *Le moi et le ça*, version numérique
- 60) SIGMUNE, Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Édition numérique, 2002.
- 61) *Texte et Médialité* est un ouvrage collectif traitant l'intermédialité, publié en 1987.
- 62) Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman*.
- 63) ECO, Umberto, *La production des signes*, Biblio essais, 1975.
- 64) PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 2002.

Articles

1. BARBERIS Pierre. Prélude à l'utopie (Paris : Presses Universitaires de France, 1991 ; in-8°, 272 pages [Ecriture]).. In: Bibliothèque de l'école des chartes. 1996, tome 154, livraison 2. pp. 698-699.
2. BRUCE Morrissette. Problèmes du roman cinématographique. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, n°20. pp. 275-289. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1968.914> [en ligne] Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_914
3. DONALDSON-EVANS Mary, « *À l'écoute des adaptations de Madame Bovary* », Flaubert [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 18 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/579>
4. PREMAT, Christophe « *Une approche critique de la réalité cinématographique* », Acta fabula, vol. 12, n° 2, Notes de lecture, Février 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6143.php>, page consultée le 06 décembre 2018.
5. Renaud Ferreira de Oliveira, Conférence de 21 septembre 2013 - CIEP
6. Marie Scarpa, « *L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation* », Multilinguales [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 26 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/2808> ; DOI : 10.4000/multilinguales.2808
7. Pierre Popovic, « *La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir* », Pratiques [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 26 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762> ; DOI : 10.4000/pratiques.1762
8. <https://docplayer.fr/storage/81/83457265/83457265.pdf>.
9. SCARPA Marie, « *Le personnage liminaire* », Romantisme, 2009/3 (n° 145), p. 25-35. DOI: 10.3917/rom.145.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>
10. SCARPA Marie, « *Le personnage liminaire* », Romantisme, 2009/3 (n° 145), p. 25-35. DOI : 10.3917/rom.145.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>
11. COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle « 9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : Macbeth d'Orson Welles, 1948) », Modèles linguistiques [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 14 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/1413> ; DOI : 10.4000/ml.1413

Dictionnaires

- 1) PASSEK, Jean-Loup, *Larousse Dictionnaire Du Cinéma*, French & European Pubns, 1991.
- 2) Collectif, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003.
- 3) CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans: rites, mystique et civilisation*, Albin Michel, 2001. 500 pages.
- 4) GHEERBRANT, Alain et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1997. 1092 pages.
- 5) *Dictionnaire Hachette*, Hachette, 2012.
- 6) *Le Grand Robert: édition électronique*, 2001.
- 7) *Le Larousse*, ED électronique.
- 8) PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Editions Jean-Paul Gisserot, 2012.
- 9) DENIS Saint-Jacques, Alain Viala, Paul Aron, *Le Dictionnaire du littéraire*, Puf.

Encyclopédies

1. *Encyclopédie du Point de croix, Fleurs Arbres et Feuilles*, Prima Donna, 2015
2. Encyclopédie Universalis.
3. *L'Encyclopédie nomade Larousse*, Larousse, 2006.

Sitographie

- 1) <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-5480/interviews/?cmedia=19522120>
- 2) https://www.huffpostmaghreb.com/2017/10/08/reaction-yasmina-khadra_n_18219902.html
- 3) <https://www.lisez.com/auteur/yasmina-khadra/33820>
- 4) <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/300917/pourquoi-ziad-dueiri-n-est-pas-un-heros-national-libanais>
- 5) https://www.gentside.com/insolite/ambiance-le-film-le-plus-long-du-monde-qui-dure-720-heures_art63572.html
- 6) <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0608031803.html>
- 7) <https://www.youtube.com/watch?v=1av5dJd7tIA>
- 8) <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemaetlitterature.htm>
- 9) <https://fr.wiktionary.org/wiki/dioptrique>
- 10) <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>
- 11) <https://cinemadoc.hypotheses.org/3457>

- 12) http://regine-detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=941
- 13) https://www.lemonde.fr/culture/video/2014/01/17/cinema-la-recette-du-heros-parfait_4347571_3246.html
- 14) Cours de cinéma de Laurent Jullier, professeur à l'université Paris III, Le 20 février 2009 au Forum des Images, Paris : <https://www.dailymotion.com/video/x8xdot>
- 15) https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/ligne_de_fuite/153019
- 16) <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/ligne%20de%20force/fr-fr/>
- 17) <https://www.youtube.com/watch?v=p49CfKH9cgY>
- 18) https://www.youtube.com/watch?v=m-z1C8_4wk0
- 19) <https://vimeo.com/265274046>
- 20) <https://www.rd.com/culture/hit-movies-that-were-books-first/>
- 21) <https://www.youtube.com/watch?v=JPkZYpEmyv0>
- 22) <https://www.jeuneafrique.com/112003/archives-thematique/j-ai-voulu-crire-le-livre-du-conflit-isra-lo-palestinien/>
- 23) https://fr.wiktionary.org/wiki/fusil_de_Tchekhov
- 24) <https://www.youtube.com/watch?v=JPkZYpEmyv0>
- 25) https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_n%C3%A9gatif
- 26) <https://www.youtube.com/watch?v=yhBV7hjkEWY>
- 27) <https://www.youtube.com/watch?v=Sj-Zgrb0ESY>
- 28) https://www.youtube.com/watch?time_continue=59&v=KKQWn-UBDT0
- 29) https://www.youtube.com/watch?v=YFXtjLL9_Es
- 30) <https://www.youtube.com/watch?v=6nebHoALV9s>
- 31) <https://www.youtube.com/watch?v=6OnWpeilYDo>
- 32) <https://www.youtube.com/watch?v=YsBIhdIEyLs>
- 33) <https://www.youtube.com/watch?v=Lhim3DjBt-U>
- 34) <https://www.cjnews.com/other-communities/en-francais/une-entrevue-avec-lecrivain-yasmina-khadra>
- 35) <https://arlap.hypotheses.org/7685>
- 36) <https://www.youtube.com/watch?v=1av5dJd7tIA>
- 37) https://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/personnage-romanesque-et-vision-s-du-monde_1-fra-03.html
- 38) <https://www.site-magister.com/grouptxt4.htm>
- 39) https://www.youtube.com/watch?v=DFNo_CovBFQ
- 40) <https://www.youtube.com/watch?v=KsS-g8YYBxg>

- 41) <https://charlierose.com/videos/17209>
- 42) <http://nicolefodale.ca/2011/09/scenario/le-voyage-du-heros/>
- 43) <https://www.youtube.com/watch?v=rHCzB9J9ggg>
- 44) https://www.youtube.com/watch?v=YFXtjLL9_Es
- 45) <https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>
- 46) <https://www.lorientlejour.com/article/813795/apres-beyrouth-la-ligue-arabe-veut-interdire-lattentat-de-ziad-doueiri.html>
- 47) <https://www.lorientlejour.com/article/813795/apres-beyrouth-la-ligue-arabe-veut-interdire-lattentat-de-ziad-doueiri.html><https://www.timesofisrael.com/arab-boycott-of-lebanese-movie-filmed-in-israel-the-height-of-obscenity/>
- 48) <https://www.youtube.com/watch?v=4B0-SIhopI4>
- 49) <https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>
- 50) <https://www.timesofisrael.com/arab-boycott-of-lebanese-movie-filmed-in-israel-the-height-of-obscenity/>
- 51) <https://www.timesofisrael.com/the-lebanese-film-which-was-too-israeli-for-the-oscars/>
- 52) <https://charlierose.com/videos/17209>
- 53) <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-KIM.html>
- 54) <https://lasignificationprenom.com/naveed/>
- 55) <https://lasignificationprenom.com/ravid/>
- 56) <https://www.youtube.com/watch?v=Lhim3DjBt-U>
- 57) <https://www.youtube.com/watch?v=RmDXkje-s5U>
- 58) <http://yoelamar.free.fr/Fr/HebPrenoms.html>
- 59) <http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/glossaire/p.htm>
- 60) <https://apprendre-le-cinema.fr/l-analyse-filmique/>
- 61) http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4101
- 62) <https://www.youtube.com/watch?v=0F3XahRBUS8>

Filmothèque

- 3) DOUEIRI Ziad, *l'Attentat*, 2012.
- 4) Quentin Tarantino, *Jackie Brown*, 1997
- 5) Robert Rodriguez, *Une nuit en enfer*, 1996
- 6) Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*, 1994

- 7) Steven Spielberg, *Minority Report*, 2002
- 8) *Les misérables* (toutes les adaptations)
- 9) *Madame Bovary* (toutes les adaptations)
- 10) Arthur Benzaquen, *Les Nouvelles Aventures D'Aladin*, 2015
- 11) Lionel Steketee, *Alad'2*, 2018
- 12) Andy Tennant, *À tout jamais, une histoire de Cendrillon*, 1998
- 13) Damon Santostefano, *Comme Cendrillon 2*, 2008
- 14) Lionel Steketee, *Les Nouvelles Aventures de Cendrillon*, 2017
- 15) Zhang Shichuan, *L'Incendie du monastère du Lotus rouge*, 1928-1931
- 16) Rob Marshall, *Into the Woods : Promenons-nous Dans les bois*, 2014
- 17) Paul W. S. Anderson, *Les Trois Mousquetaires*, 2011
- 18) James Wong, *Destination finale*, 2000
- 19) Mike Thurmeier, *L'Âge de glace : Les Lois de l'Univers*, 2016
- 20) James DeMonaco, *American Nightmare 3 : Élections*, 2016
- 21) Paco Cabezas, *Mr. Right*, 2015
- 22) Vince Gilligan et al. *Breaking Bad*, 2008-2013
- 23) Spike Jonze, *Adaptation*, 2002
- 24) Neill Blomkamp, *Elysium*, 2013
- 25) Bradley King, *Time Lapse*, 2014
- 26) James Bobin, *Alice de l'autre côté du miroir*, 2016
- 27) M. Night Shyamalan, *Sixième Sens*, 1999
- 28) Brian Falk, *Against the Sun*, 2014
- 29) David Twohy, *Pitch Black*, 2000
- 30) Rodrigo Cortés, *Buried*, 2010
- 31) Declan Donnellan, Nick Ormerod, *Bel-Ami*, 2012
- 32) John Ford, *L'Homme qui tua Liberty Valance*, 1962
- 33) *Pirates des Caraïbes* (toutes les parties)
- 34) *Fast And Furious* (toutes les parties)
- 35) *Transporteur* (les trois premières parties)
- 36) *John Wick* (les deux parties)
- 37) *X-Men* (toutes les parties)
- 38) *The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011.
- 39) *Les Blanches Falaises de Douvres*, Clarence Brown, 1944.
- 40) Wolf, Mike Nichols, 1994.

- 41) *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.
- 42) *M*, Joseph Losey, 1951.
- 43) *J'aurai ta peau*, Harry Essex, 1953.
- 44) *(500) jours ensemble*, Marc Webb, 2009.
- 45) *Batman et Robin*, Joel Schumacher, 1997.
- 46) *The Muppets*, James Bobin, 2011.
- 47) *Rush Hour*, Brett Ratner, 1998.
- 48) *Spider-Man*, Sam Raimi, 2002.
- 49) *X-Men*, Bryan Singer, Simon Kinberg, Matthew Vaughn, 2000.
- 50) *Catch Me If You Can*, Steven Spielberg, 2002.
- 51) *Training Day*, Antoine Fuqua, 2001.
- 52) *Mr. et Mrs. Smith*, Doug Liman, 2005.
- 53) *60 Secondes chrono*, Dominic Sena, 2000.
- 54) *Transformers : L'Âge de l'extinction*, Michael Bay, 2014.
- 55) *Les Âmes vagabondes*, Andrew Niccol, 2013.
- 56) *Vertical Limit*, Martin Campbell, 2000.
- 57) *Independence Day*, Roland Emmerich, 1996.
- 58) *Mission Impossible 2*, John Woo, 2000.
- 59) *Galaxy Quest*, Dean Parisot, 1999.
- 60) *La Planète des singes*, Tim Burton, 2001.
- 61) *Alpha Dog*, Nick Cassavetes, 2007.
- 62) *Austin Powers: International Man of Mystery*, Jay Roach, 1997.
- 63) *Tomb Raider, le berceau de la vie*, Jan de Bont, 2003.
- 64) *Shakespeare in Love*, John Madden, 1998.
- 65) *Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999.
- 66) *Anna Karenina*, Joe Wright, 2012.
- 67) *Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005.
- 68) *V for Vendetta*, James McTeigue, 2006.
- 69) *Les Fils de l'homme*, Alfonso Cuarón, 2006.
- 70) *Superman: Requiem*, Gene Fallaize, 2011.
- 71) *MacGyver: Lost Treasure of Atlantis*, Mike Vejar, 1994.
- 72) *Shanghai*, Mikael Håfström, 2010.
- 73) *The Dark Knight: Le chevalier noir*, Christopher Nolan, 2008.
- 74) *Chicago*, Rob Marshall, 2002.

- 75) *Le Smoking*, Kevin Donovan, 2002.
- 76) *Baby-Sittor*, Adam Shankman, 2005.
- 77) *Love Gourou*, Marco Schnabel, 2008.
- 78) *Scott Pilgrim*, Edgar Wright, 2010.
- 79) *La Momie*, Stephen Sommers, 1999.
- 80) *9/11*, Martin Guigui, 2017.
- 81) *Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006.
- 82) *Révélations*, Michael Mann, 1999.
- 83) *Titanic*, James Cameron, 1997.
- 84) *Bel-Ami*, Declan Donnellan et Nick Ormerod, 2012.
- 85) *Révélations*. Michael Mann, 1999.
- 86) *The Adventures of Kathlyn*

Série télévisées

Buffy contre les vampires, Joss Whedon.

Breaking Bad, Vince Gilligan

Musicothèque

<i>Requiem</i> de Mozart.....	64
<i>Carmina Burana</i> de Carl Orff.....	64
Eric Neveux, <i>Perfect World</i>	69
All Star Tribute - What's Going On (2001)	69
Eric Neveux, <i>You Ain't Seen Nothing Yet</i>	72
Eric Neveux, <i>Mayhem</i>	105
Eric Neveux, <i>Walk With Me Again</i>	108
Eric Neveux, <i>Return to Nablus</i>	113
Eric Neveux, <i>Angel in an Old Chevy</i>	141

Index d'œuvres d'arts

<i>L'homme de Vitruve, Léonard de Vinci</i>	43
<i>la Pura y Limpia, El Arenal , l'Espagne</i>	55
<i>La madonna della pace, Pinturicchio</i>	55
<i>Virgin of Los Remedios, l'Espagne</i>	55
<i>Christ en gloire</i>	55

Index des figures

Figure 1. Le schéma de la répartition des arts selon Etienne Souriau.....	02
Le schéma du territoire israélien.....	91
Tableau des étapes du monomythe.....	177
Le schéma du monomythe résumé par Nicole Fodale.....	178

Index des images

Image 1 : la première de couverture.....	29
Image 2 : l'affiche du film.....	41
Image 3 : Photogramme prise du générique de fermeture du film <i>L'Attentat</i> de Ziad DOUEIRI....	71
Image 4 : Photogramme de <i>L'Attentat</i>	93
Image 5 : Photogramme de <i>L'Attentat</i>	95
Image 6 : Le restaurant bombardé avant l'attentat de Sihem.....	96
Image 7 : Le restaurant bombardé après l'attentat de Sihem.....	96
Image 8 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Moshé et Amine.....	100

Image 9 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Adel songe à tuer Sihem.....	102
Image 10 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Sihem à gauche.....	102
Image 11 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Amine à droite.....	102
Image 11 : Les érables.....	103
Image 12 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Amine à la sortie de la prison.....	108
Image 13 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Amine au cimetière.....	110
Image 14 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Amine et la nostalgie.....	112
Image 15 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Ground zero.....	117
Image 16 : Attrape-rêves.....	120
Image 17 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Amine et Sihem devant le cactus.....	123
Image 18 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Le sang de Sihem.....	123
Image 19 : Photogramme de <i>L'Attentat</i> : Sihem, enfant, déguisée en guerrière navajo.....	123
Image 20 : Sihem interprétée par Reymonde Amsellem.....	158
Image 21 : Kim interprétée par Jenya Dodina.....	163
Image 22, 23, 24, 25, 26, 27 : photogrammes de la première séquence analysée.....	194
Image 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61 : photogrammes de la deuxième séquence analysée.....	198-204

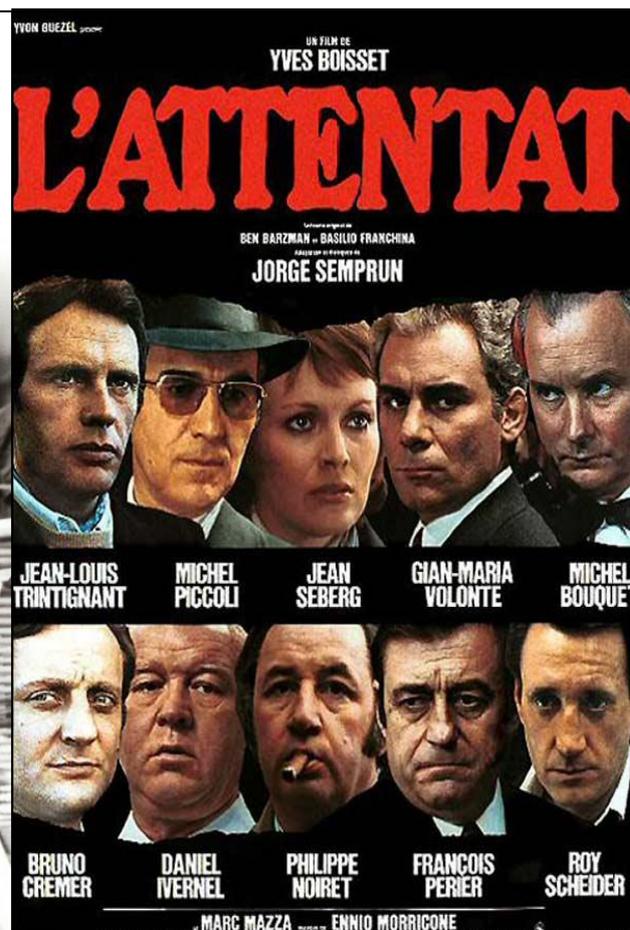
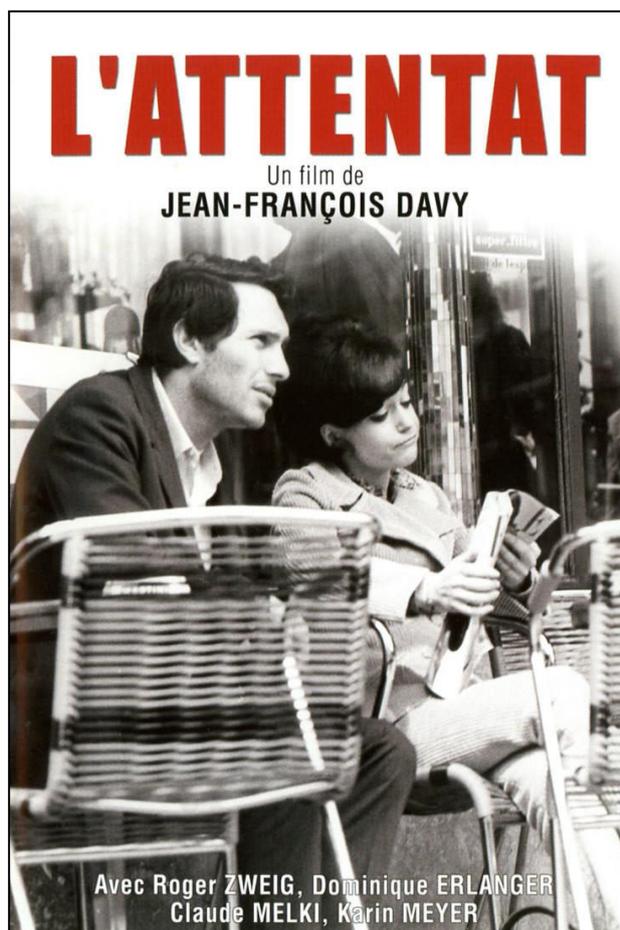
Photothèque



Triskèle, EklaBlog :

<http://triskele.eklablog.com/la-plume-a119816310>

Les plumes de l'aigle présentée sur la première de couverture de *L'Attentat*. La plume de l'aigle est l'un des emblèmes symboliques des amérindiens.



Deux films ayant le même titre que *l'Attentat* de Ziad DOUEIRI.

1. Les endroits très exploités dans le cinéma

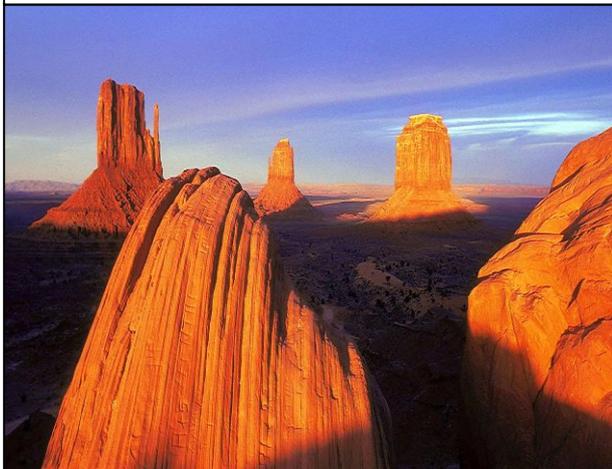
Bradbury Building, 304 S Broadway, Los Angeles, CA 90013, États-Unis



Le Greystone Mansion, 905 Loma Vista Dr, Beverly Hills, CA 90210, États-Unis



Le Monument Valley, Indn Route 42, Oljato-Monument Valley, AZ 84536, États-Unis



Les Vasquez Rocks, 10700 Escondido Canyon Rd, Agua Dulce, CA 91350, États-Unis.



Le Manoir Hatfield, Hatfield, Hertfordshire, Angleterre.



La Battersea Power Station, 188 Kirtling St, Nine Elms, London SW8 5BN, Angleterre.



Casa Loma, 1 Austin Terrace, Toronto, ON M5R 1X8, Canada.



La Maison Blanche, 1600 Pennsylvania Ave NW, Washington, DC 20500, USA.



Le Pont du Golden Gate, Golden Gate Bridge, San Francisco, CA, États-Unis.



Quality Cafe, 1238 W 7th St, Los Angeles, CA 90017, États-Unis.



Le triangle tracé dans le roman

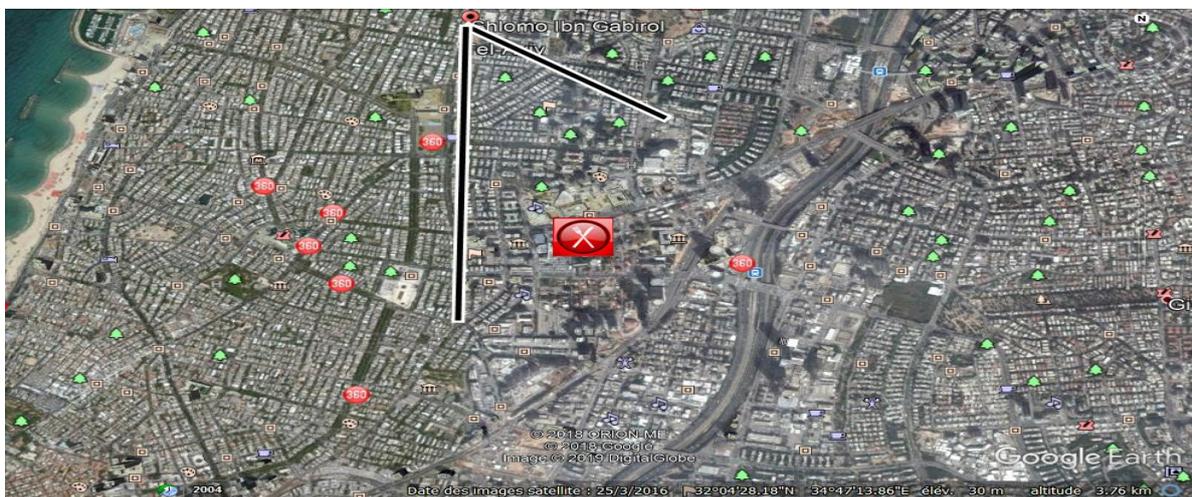


TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	01
1- Yasmina KHADRA : un écrivain humaniste.....	03
2- Ziad DOUEIRI : un réalisateur engagé.....	03
3- Résumé de <i>L'Attentat</i> , roman de Yasmina KHADRA.....	04
4- Synopsis de <i>L'Attentat</i> , film de Ziad DOUEIRI.....	05
5- Qu'est-ce qu'un signe ?.....	07
6- Choix du sujet.....	14
7- Question de recherche.....	15
8- Hypothèses.....	15
9- Choix méthodologique.....	15
10- Plan de recherche.....	20

PREMIER CHAPITRE

LE PARATEXTE, UNE PIERRE D'ACHOPPEMENT DANS LE RAPPORT LITTERATURE/CINEMA

Introduction.....	22
I- Le paratexte romanesque : signifiant abstrait / signifié voilé.....	22
1. Les fonctions plurielles du paratexte.....	22
1- 1 : <i>L'Attentat</i> , un titre incisif /incitatif.....	26
1- 2 : Titre référentiel.....	27
2. Les couvertures.....	28
2- 1 : La première de couverture : condensation informationnelle.....	29
2- 2 : La quatrième de couverture.....	34
II- Paratexte cinématographique : prémices d'une re-crédation du roman.....	37
1. L'affiche : espace de condensation et de compensation.....	39
1- 1 : Le titre : lieu de consensus.....	39
1- 2 : L'affiche du film : matériaux divers pour une lecture plurielle.....	40
a. Premier plan de l'affiche.....	41
b. Le fond arabe.....	42
c. Le bandeau sur les yeux : une vie voilée.....	44
d. Le fond de la lettre.....	51
e. Cadrage et lumière.....	54
f. Les couleurs.....	57
2. Paratexte filmique : des moyens exclusivement cinématographiques.....	63
2- 1 : La bande-annonce.....	63
2- 2 : Le générique d'ouverture.....	68
2- 3 : Le générique de fermeture.....	71

DEUXIEME CHAPITRE

TRAITEMENT CINEMATOGRAPHIQUE DE LA SPATIO-TEMPORALITE : ENTRE IMPERATIFS TECHNIQUES ET IMAGINAIRE RE-CREATIF

Introduction.....	78
I- Espaces géographiques diffus/ espaces intérieurs confus.....	78
1. Du romanesque au cinématographique : une géographie en quête de représentation.....	81
1- 1 : Littérature : une géographie mimétique ?.....	81
1- 2 : Le cinéma : quelles techniques pour quels espaces ?.....	82
2. De Khadra à DOUEIRI : quelle conception de l'espace ?.....	85
2- 1 : KHADRA : Littérature-miroir / littérature-témoignage ou l'effort de la vraisemblance.....	85
2- 2 : Doueiri : entre fidélité aux espaces romanesques et tentations nostalgiques...86	
3. Le territoire israélo-palestinien dans L'Attentat film et roman.....	87
3- 1 : Le territoire israélo-palestinien : un espace vécu.....	88
3- 2 : Du roman au film : visions convergentes ou divergentes des espaces diégétiques ?.....	89
a. Le schéma des espaces israéliens romanesques et filmiques.....	91
3 3 : Tel Aviv, un rêve inachevé.....	92
a. Le restaurant : un espace chaotique.....	96
b. L'hôpital : espace d'ascension et de décadence.....	97
c. La maison : du Paradis à l'Enfer.....	97
d. La prison : espace funeste.....	106
e. L'hôtel : espace de nostalgie.....	109
f. Le cimetière : l'enterrement du Rêve.....	109
3 4: La Palestine : espace de quête / reconquête et perte de soi.....	111
a. Le schéma du territoire palestinien.....	111
b. Bethléem et Naplouse : espace de croisement, de déchirement.....	112
b- a : Le mur comme symbole de déchirement.....	114
c- L'Eglise : espace des minorités revisitées.....	115
d- Janin : une ville macabre.....	116
e- Espaces mythiques espaces symboliques.....	118
3. 5 : Espaces et engagement.....	119
Conclusion.....	124

II- Le cadre temporel de L'Attentat film et roman : entre circularité et linéarité

Introduction.....	129
1. Le temps : un préambule théorique.....	131

1. 1 :	Approche narratologique du temps romanesque.....	131
1. 2 :	Impératifs techniques cinématographiques et choix esthétiques.....	132
2.	Analyse temporelle de <i>L'Attentat</i> (film et roman) : une étude comparative complexe.....	135
2. 1 :	L'incipit : espace de la circularité temporelle.....	135
2. 2 :	L'ellipse au service de la contraction temporelle cinématographique.....	136
2. 3 :	Flashbacks / Analepses à valeur informative et explicative.....	137
3.	Le temps et l'indicible.....	140
3. 1 :	Les plans noirs comme vecteurs de l'horreur.....	140
3. 2 :	Silence et musique : entre sommaire et prolongement temporel.....	140
3. 3 :	Petite histoire/ grande histoire.....	142
3. 4 :	Les objets vecteurs des sommaires narratifs.....	143
Conclusion.....		144

TROISIEME CHAPITRE ETUDE DES PERSONNAGES ET DE LA STRUCTURE NARRATIVE

Introduction.....		146
I-	Analyse comparative des personnages.....	147
1.	Quelques lectures théoriques du personnage.....	148
1- 1 :	Le personnage romanesque.....	148
1- 2 :	Acteurs / personnages filmique.....	151
2.	Amine : entre roman et film, conception consensuelle ?.....	152
2- 1 :	Amine, protagoniste du récit romanesque.....	152
2- 2 :	Amine : protagoniste du film.....	154
3.	Les personnages féminins : quelle(s) représentation(s) ?.....	154
3- 1 :	Sihem : protagoniste voilée du roman.....	155
3- 2 :	Sihem : personnage filmique dévoilé.....	158
3 3 :	Faten, personnage secondaire adjuvant.....	159
3 4 :	Amine, Sihem et Faten, des personnages liminaires ?.....	162
4.	Personnages secondaires : un traitement cinématographique sélectif.....	162
4- 1 :	Les personnages reconduits par le réalisateur.....	162
4- 2 :	Personnages supprimés par le réalisateur.....	170
Conclusion.....		175

II- Du discours romanesque au discours cinématographique : quel(s) schéma(s) narratif(s) adopter ?

Introduction.....		176
1.	La structure filmique : le monomythe.....	176

1- 1 : L'appel à l'aventure.....	179
1- 2 : L'initiation.....	181
1- 3 : Le retour.....	183
2. Brève analyse ethnocritique de <i>L'Attentat</i> roman.....	186
2- 1 : Qu'est-ce que l'ethnocritique ?.....	186
2- 2 : Méthode d'analyse ethnocritique.....	187
2 3 : Le personnage liminaire.....	188
3. L'analyse des séquences.....	191
3- 1 : Une séquence pour un passage.....	193
3- 2 : Séquence filmique : condensation d'épisodes romanesques.....	200
Conclusion.....	210
Conclusion générale.....	211
BIBLIOGRAPHIE.....	215
Tables des matières.....	247

