

الأدب في السينما العربية

أحمد بجاوي
ميشال سارسو

الأدب في السينما العربية

مؤلف جماعي
تحت إشراف أحمد بجاوي وميشال سارسو

بمشاركة :
لمى طيارة
حسن ناجح
محمد علال

منشورات الشهاب

© منشورات الشهاب ، 2016.

ردمك : 4-216-39-9947-978

الإيداع القانوني : السداسي الأول ، 2016.

يتقدم المؤلفون بالشكر إلى :
وزير الثقافة السيد عز الدين ميهوبي
المدير العام للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة
سامي بن شيخ الحسين

ديباجة

العدسة روح الفكرة.

ما أن تأتي كلمة «النهاية» في آخر الفيلم حتّى يبدأ فيلم آخر من التعليقات والتحليل، فيقول بعضهم إنّه أضاع وقتاً مع فيلم سخيّف لا يستحقّ المشاهدة، ويقول آخرون كان عليه أن يفعل كذا وكذا، بينما يقول آخرون إنّه إبداع خالص وإنجاز فنيّ متميّز، وترفع القبعات لأمثال هؤلاء.

السينما هي الفكرة التي تقود إلى المتعة والرؤية التي ترفع منسوب الإبداع والفرجة، والسينما هي التاريخ الذي تنكسر داخله حواجز الزمن، فالماضي يتماهى مع الحاضر والمستقبل، واللغة تتحرك في حوار تعكسه الصورة والضوء والأبعاد، فيكون المكان شاهداً على ميلاد أفلام لا تموت.

وإذا كان العالم ينتج كل يوم مئات الأفلام، بعد أن أسس الإخوة لوميير لهذا الفن الساحر قبل أكثر من مائة عام، فإنّ السينما العربية تشكّل رافداً من روافد الفن السابع الذي يأخذ بالألباب في حكايات الحب والحرب والبسمة والأمل والألم والقلق والضيق والصمت والموت بالجملة وتعرية الواقع وكشف الخيانة. فهي ظلّ التاريخ ومرآة الإنسان أينما كان.

لهذا فالعرب أيضاً لم يخرجوا من عدسة الضوء والألوان، وانخرطوا في لعبة الصّورة، وأنتجوا للعالم روائع كبرى بعبقريّة عربيّة مذهلة، مثل «وقائع سنوات الجمر» و«المومياء» و«عمر المختار» و«الأرض» و«بس يا بحر» و«الجنة الآن» و«المخدوعون» و«حلفوين» و«الخبز الحافي» و«عمارة يعقوبيان» و«عمر قاتلاتو» وغيرها من الأعمال التي لا يمكن أن يطالها النسيان.

العرب أيضا يسعدون العالم بأفلامهم التي لا تنطلق من فراغ، فروائع السينما العربية التي لا تسقط من ذاكرة الناس تخرج من بطون روائع الأعمال الأدبية العربية، من نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغسان كنفاني وعبد الحميد بن هدوقة ومولود معمري ومحمد شكري وعلاء الأسواني وغيرهم من أساطين الرواية والأدب الراقي، شأنهم شأن روائع السينما العالمية التي لم تنتظر طويلا لتحول «البؤساء» و«ذهب مع الريح» و«الحرب والسلام» و«شفرة دي فنشي» إلى أعمال سينمائية خالدة.

ربّما يجتهد سينمائيون في ترجمة أفكار وسيناريوهات إلى أفلام ناجحة، لكن الذي يبقى عادة هو ارتباط الصورة بالكلمة، والورقة بالشاشة، ورؤية الكاتب بالمرشح، وبين الاثنين تتحوّل الفكرة الافتراضية إلى واقع يفرضه الضوء وحركة الممثلين إلى لحظة للمتعة اللامتناهية.

إنّ السينما العربية تقف اليوم أمام تحديات كبيرة، هي ضرورة الانخراط في الدفاع عن أمة مستهدفة في تاريخها وهويتها، يأخذها التطرف والتكفير إلى مجاهيل الهاوية، ويدفع الفكر المنغلق أبناءها إلى حالة انفلات نحو العنف والإرهاب. فالكاميرا يجب أن تتحرك في اتجاهات الإنسان ومصيره، وأن تأخذ زوايا المشهد الواقعي لترسل إشارات قويّة نحو الآخر، إبطالا للمغالطات التي تركزت في أدبيات الإعلام الغربي، وتمحيصا لصورة حقيقية غير مشوهة عن العرب في العالم وفي التاريخ. فالدفاع من خلال السينما يمكنه أن يختزل سنوات من العمل السياسي لحمل الآخر على فهم الذي يحدث في بلداننا من صور نمطية ومن تحولات بأسماء تنتهي دائما كحمل كاذب.

إنّ التغيير بالصورة مهم، فالعالم يشهد أن الأمريكان وضعوا في أفلامهم شحنة من الإنسانية لتغيير صورة الهزيمة التي منيت بها أمريكا في الفيتنام ومناطق أخرى من العالم، لأنّها لا تريد أن تظهر في التاريخ مهزومة أو غير إنسانية. ونحن لا نريد تجميل الواقع، ولكن ضرورة الدفاع عن الفلسطيني الذي تدوسه آلة الموت الصهيونية، وعرب الشام والرافدين حيث تسعى مخالب داعش باسم الدين أن تدمر الإنسان والتاريخ والحضارة.

المسؤولية التاريخية كبيرة، لهذا يجب أن تكون السينما العربيّة أكبر من الواقع المؤلم، وأن تكون رؤية السينما أكثر قدرة على تغيير الصّورة المكرّسة في عديد العواصم. فلتتحرك العدسة في اتجاهات أكثر دقّة. العالم ينتظر والزمن لا ينتظر.

عزالدين ميهوبي

وزير الثقافة

مقدمة

أحمد بجاوي وميشال سارسو

السينما الكلاسيكية المصرية هي سينما ذات طابع شعبي، في حين أن السينما المغاربية التي ولدت بعد الاستقلال أو في حالة الجزائر خلال حرب التحرير، هي عبارة عن سينما المعركة.

فالأفلام العربية اليوم، هي انعكاس للربيع العربي أو تطلعات للشعوب في تفريخ ربيع. فهناك الكثير من الأفكار المتداولة في أوروبا حيث السينما العربية لا تزال غير معروفة بشكل عام بل وأقل من السينما الآسيوية وحتى من طرف رواد السينما أنفسهم.

إنها أفكار لا أساس لها من الصحة على الأرجح لكنها تتوافق جزئياً مع حقائق ماثلة، بل تبقى أفكاراً قائمة ومتداولة تخفي جوانب أخرى من الصناعة السينماتوغرافية للبلدان العربية.

إن الهدف من هذا الكتاب هو المساهمة في سد نقص عن طريق اللجوء إلى النقاد والمتخصصين لتقديم المعلومات الإضافية الضرورية.

وكان بإمكاننا القيام بسلسلة من الدراسات عن كبار السينمائيين العرب (وليس شاهين فقط!)، في سياق تجاوز الحدث.

غير أن هذه المقاربة هي أقرب لطرح المهتمين بتاريخ السينما ولهذا فضلنا مقاربة أخرى تشهد بذات القدر وربما أكثر عن العلاقة بين السينما العربية - كغيرها - مع الثقافة.

ويتعلق الأمر هنا بتقييم المكانة التي يحتلها الأدب وحصة الموارد الأدبية في إنتاج الأفلام سواء كانت لمؤلفين أو غيرهم.

لقد تولدت عن هذه العلاقات الصعبة التي سادت طويلا هذين الشكّلين من التعبير أحكام مسبقة هي : أن الاقتباس لا يمكن أن يكون سوى خيانة، وأن السينما لا يمكن أن تنافس الأدب إلا إذا ترفعت فوق السرد. ولا نتوقع حدوث هذا رغم أنه ضروري إن لم يكن أساسيا : فكيف يمكن المواءمة أو حتى المزج بين الكتابة والصورة في مجتمعات حيث يتغلب السرد الشفهي منذ زمن طويل على السرد الأدبي.

لقد طرح هذا السؤال في وقت مبكر في مصر، البلد العربي الوحيد الذي شهد ميلاد استوديوهات وإنتاج معتبر للأفلام ابتداء من ثلاثينات القرن الماضي.

وكان هناك أيضا حتى قبل الاستقلال رواد معزولون ولكن ليس صناعة بل هناك امتداد : السينما المصرية ليست هي الأقدم فقط وإلى حد بعيد الأهم في العالم العربي، إنها بلا منازع السينما التي أنتجت أكبر عدد من الاقتباسات عن الأعمال الأدبية، وخاصة في السنوات من الأربعينيات إلى الستينيات.

فقد سبقت الأعمال الأدبية الغربية بالتأكيد نظيرتها العربية، وتبقى انعكاسا لثقافة السينمائيين وكتاب السيناريو، لكنها أعمال موجهة خصوصا لجمهور السينما المصرية ولجميع البلدان حيث تصدر، اقتباسات كانت جميعها عبارة عن إسقاطات جغرافية وثقافية للبلد.

وتستحق منا مثل هذه الظاهرة غير المسبوقة التوقف عندها، ففي الوقت الذي لم تكن عدّة بلدان تتوفر فيه على سينما وطنية، كان ينظر للسينما المصرية ببساطة من طرف جمهور تلك المناطق على أنها سينما عربية.

فمن كمال سالم إلى صلاح أبو سيف، حملت صناعة الفيلم رسالة هوية ثقافية قوية إلى أبعد الأصقاع بالغة العربية قدمت فيها المصادر الأدبية بعدا إضافيا.

وكان الاقتباس الحر في بعض الأحيان، يمثل أفضل وسيلة لجعل الأدب متاحا للجماهير العربية، لكنه لم يكن يستهدف الإرشاد فقط، إذ سرعان ما سار على منواله الأدب الوطني.

فقد تم اقتباس جميع كبار الكتّاب المصريين من توفيق الحكيم إلى يوسف إدريس ولم ينتظر السينمائيون المصريون تتويج نجيب محفوظ بجائزة نوبل في الآداب (الكتّاب الوحيد الذي حصل عليها لحد الآن) من أجل اقتباس رواياته.

لقد كانت علاقة ذكية ومعقدة : فعلاقة مؤلف زقاق القصيرين (1987) هي أيضا علاقة كتّاب مصريين تعاونوا أكثر مع السينمائيين، ويمكننا القول إن تلك العلاقة كانت نوعا ما وراء توجه السينما المصرية نحو الواقعية.

ففي لبنان وسوريا والعراق أو حتى في فلسطين، مثل الاقتباس أيضا أفضل طريقة لجعل الأدب في متناول الجمهور العربي.

ولكن كان هناك أيضا الربط بين اقتباس أعمال الكتّاب المعاصرين والتفكير في التاريخ المعاصر.

فلنتأمل في السذج (المخدوعون لـ توفيق صالح، فيلم مصري / سوري، 1969، المستوحى من رواية رجال تحت الشمس، لـ الفلسطيني غسان كنفاني، 1963) كما لم يتم إهمال التراث على حد سواء. ولكي لا نأخذ غير هذا المثال فقط، أنجز السينمائي الفلسطيني، يوسف سوزان، في 2011 فيلم حبيبي، اعتمادا على القصة الرمزية الصوفية القديمة مجنون ليلي في القرن السابع.

وفي المغرب العربي، نجد في الجزائر أكبر عدد من الأعمال الأدبية التي نقلت إلى الشاشة، وكذلك المؤلفين الذين انجذبوا نحو كتابة السيناريو. ويمكننا إحصاء ما يقرب من 90 فيلما له علاقة بالأدب سواء من حيث الاقتباس أو من حيث مشاركة الكتاب في وضع السكريبت، وأحيانا - كما كان الحال مع آسيا جبار - من خلال الانتقال إلى الإخراج.

وقد تكون هذه العلاقة في تونس والمغرب ربما أكثر تهذيبا ولكنها لا تقل ثراء.

ذلك هو الحال بالنسبة لفيلم حفل الزفاف الجماعي في تونس، 1978، استنادا إلى رواية الزفاف لدى البرجوازيين الصغار لـ برتولد بريخت التي كتبت في عام 1926 وعن حفل زواج الدم، سهيل بن بركة، المغرب في عام 1978، اعتمادا على المسرحية التي تحمل اسم فيديريكو غارسيا لوركا، 1932، التي نقلت مادتها إلى بلد البربر في الأطلس : تملك حقيقي.

ونجد في هذا العمل خلاصة نصوص عن الاقتباسات التي تم إنتاجها في مختلف هذه البلدان وتتناول مختلف الأجناس الأدبية حيث نجد الاقتباس من الأدب العربي الكلاسيكي والأدب العربي الحديث وكذا الأدب الغربي، روايات وقصص ومسرحيات، وأيضا حكايات وأساطير بما فيها المغربية والجزائرية كتلك المنبثقة من اللهجات المحلية مثل البربرية وقد يصل الأمر أحيانا إلى الترجمة، مثلما هو الشأن بالنسبة للربوة المنسية المكتوبة باللغة الفرنسية التي تم تصويرها من طرف عبد الرحمن بوفرموح في منطقة البربر بحوار كامل باللغة البربرية وهي حالة غير معزولة في المغرب العربي.

فلا يمكن للعمل إلا أن يكون استكشافيا نظرا لوفرة المادة. فالأمر يحتاج إلى دراسات وتحليل حول العلاقة المتميزة لبعض السينمائيين مع الأدب والعلاقات بين الأنواع الأدبية والسينماتوغرافية : الدراما والميلودراما والكوميديا. ونود أن نشكر هنا بالإضافة إلى الناشرين، جميع الزملاء من الدول العربية الذين تم التطرق إلى إنتاجهم في هذا العمل الجماعي، والذين قدموا لنا إضاءاتهم ومعارفهم وتجاربهم الاستثنائية.

I - من الكتابة إلى الشاشة

من بلد لآخر

1- الجزائر

الاقتباسات من الأعمال الأدبية في السينما الجزائرية : تاريخ غني جدا،
ولكنه لم يكتمل
أحمد بجاوي

أنتجت السينما الفرنسية خلال الفترة الاستعمارية وإلى غاية 1962 ما يقارب مائة فيلم عن الجزائر، وتحليل هذا الإنتاج ندرك بسرعة أن الأمر يتعلق بأفلام أنجزت في فرنسا من إخراج سينمائيين من المتروبول كما جرت العادة على تسمية فرنسا آنذاك.

وبالمقارنة، فإن الأوروبيين الذين ينحدرون من الجزائر كانوا شبه غائبين عن الإنتاج السينمائي في الحقبة الاستعمارية، وكأن الجزائر كانت منطقة للصيد بالنسبة للسينما الفرنسية. فقد تم تصوير معظم الأفلام في فرنسا ضمن ديكورات أعيد تشكيلها وتم استكمالها ببعض المشاهد للربط من الجزائر.

وهكذا تم إخراج فيلم القصة لبيبي لو موكو من طرف جوليان دو فيفييه في عام 1937، وأعيد تركيبه في استوديوهات باثي سينما.

فالسينما الفرنسية نادرا ما تلجأ إلى الأدب في اقتباسات سينمائية حول الجزائر.

وعلاوة على الفيلم الشهير بيبي لو موكو الذي أشرنا إليه آنفا والمستوحى من رواية هنري بارت الملقب «آشيلبي»، يمكننا ذكر فيلم أتلانتيد لصاحبه بيير بينوا من إخراج جاك فايدر في 1921، هناك اقتباسان (1914 و 1949)

بالنسبة لرواية أحد الفرسان الجزائريين لبيير لوتي، فيلم السرية البيضاء، وهو فيلم فرنسي أنجزه رونييه شناس في 1949 والمقتبس عن رواية جوزيف بيري.

إنه لصحيح أن الإنتاج الأدبي الغزير يعود لمؤلفين ولدوا في الجزائر مثل ايمانويل روبلس، جان روي، جان سيناك أو جان بيليغيري، كان بالأحرى أدبا مناوئا للنظام الاستعماري من حيث سيرورته، حتى لو أن عمل ألبير كامو أحد من عاصروهم يبقى موضوع جدل بهذا الخصوص.

وسنرى لاحقا أنه كان يتعين انتظار استقلال الجزائر لكي تصل أعمال هؤلاء المؤلفين إلى الشاشة، باستثناء جان بيليغيري الذي تم اقتباس أعماله قبل 1962.

وفي الواقع، وأثناء نقد اتفاقيات إيفيان، قرر جورج ديروكل من الشركة الجزائرية للإنتاج (أستوديو إفريقيا)، نقل رواية زياتين العدالة لجان بيليغيري التي صدرت في عام 1959، حيث لم يجد أيا من «الأقدام السوداء» ليتولى إنجاز المشروع. وحسب ديروكل (استنادا إلى سيباستيان دونيس) يكون شارل ديغول نفسه من طالب بإنجاز الفيلم وشجع على إنتاجه عن طريق وزارة الثقافة.

وقد استنجد المنتج حينئذ بالمخرج الأمريكي جيمس بلو الذي كان قد عاش لفترة بالجزائر من أجل تصوير ذلك السرد المؤثر لأحد الأقدام السود الذي كان قد عاد إلى الجزائر العاصمة في العام 1961 لرؤية والده الذي كان على وشك الموت.

لقد أظهر جان بيليغيري الذي شارك في كتابة السيناريو أنه «جزائري بالقلب» وقدم مرافعة مؤثرة من أجل تعايش الجاليات الأوروبية التي تضم المسلمين واليهود مع الأهالي في جزائر مستقلة.

لقد تم عرض الفيلم في 1962 في مهرجان كان في الوقت الذي كانت فيه فرنسا تقوم بإجلاء أغلبية رعاياها من ذوي الأصل الأوروبي ودخول الجزائر بالفعل في أزمات من أجل الحكم وتعرض مقرات شركة الإنتاج للتلغيم بالمتفجرات من طرف المنظمة السرية المسلحة.

لقد جاء ذلك النداء من أجل جزائر متعددة الأعراق والديانات نوعا ما متأخرا ولم يحظ برضا مختلف الأطراف على ضفتي المتوسط.

فقد اعتبر هذا الفيلم في الجزائر من فصيلة نبات الحمازات الخطمي وبقي في فرنسا فترة طويلة طي النسيان.

وابتداء من عام 1957، شرعت الجزائر المكافحة في انجاز أفلام لدعم نضالها من أجل الاستقلال وذلك باللجوء في أغلب الأحيان إلى سينمائيين ليس فقط مع المتعاطفين مع قضيتها بل من الملتزمين معها.

ويمكننا إقامة علاقة أولية بين الأدب والسينما من خلال فيلم يان وأولغالوماسون بعنوان عمري ثماني سنوات الذي تم إخراجه بمساعدة جاك شاربلي حول رسومات أطفال كان يعالجهم فرانس فانون.

ويجدر التذكير هنا أن إنتاج أفلام المعركة كان يخضع لخلية السينما التي كانت تعهد بكتابة السيناريوهات والتعليق لمؤلفين وصحفيين أو مثقفين على غرار سيرج ميشال ومحي الدين موساوي أو بيير شولي.

ففي غالب الأحيان تتولى هذه الخلية تنسيق أعمال التركيب ووضع التفاصيل الدقيقة للتعليق وعليه يمكننا القول أن الأفلام كانت ثمرة كتابة جماعية.

وكرد فعل أول على الأفلام التي أنتجت من طرف جبهة التحرير الوطني في تونس، افتتح التلفزيون الفرنسي في 24 ديسمبر 1956 محطة له بالجزائر تحت اسم فرنسا v.

وسيتولى مخرجون معظمهم من المسلمين نقل فهرس المقطوعات الكلاسيكية الفرنسية إلى المحطة ومن بينهم سيد علي جناوي الذي عرف لاحقا مصيرا مؤلما باقتباسه في 1958 مسرحيات قضية سموم فيكتوريان ساردو أو الراحل مارسي اعتمادا على كوميديا من فصلين لـ ماكس رينيه وريمون فانسي. كما أنجز أيضا لكورنيليوس.

ومن جهته، اقتبس مصطفى بديع باللغة العربية العامية للتلفزيون الفرنسي، قصة من ألف ليلة وليلة، حب خرافي.

وعلاوة على ذلك ومن الناحية التاريخية، هو من قام في عام 1963 بأول اقتباس لعمل أدبي جزائري بفيلم أمهاتنا، المستوحى من مسرحية أبناء القصبة التي كتبها خلال الحرب عبد الحليم (المعروف أيضا باسم بوعلام)، لفرقة جبهة التحرير الوطني في تونس.

وبعد عشرين سنة، أعاد الحاج رحيم إخراج هذه المسرحية مع الإبقاء على عنوانها الأصلي، أبناء القصبة (1984).

وبعد ثلاث سنوات من استقلال الجزائر، أنتج وأخرج مارك روبسون فيلما فرنسيا-أمريكيا مقتبسا من رواية لجان لارتيغي، بعنوان قادة المائة. وكان الهدف من الفيلم تمجيد الكولونيل مارسيل بيجار وضباط فرنسيين تعرضوا للإذلال في ديان بيان فو وتحسين صورتهم في الجزائر. وقد جسّد المقدم بيير راسبيني على رأس فوج من المظليين الاستعماري من خلال أنتوني كوين، شخصية الكولونيل بيجار. وكان هذا الأخير مكلفا بالعثور على قائد المقاومة الجزائرية، ضابط سابق خدم تحت قيادته في معركة ديان بيان فو.

لقد أنجز فيلم قادة المائة وفقا للمعايير الأمريكية واعتمد فيه على سرد وإيديولوجية فرنسية امبراطورية وصفها جان لارتيغي في عمله، ولكن أيضا في السيناريو الذي اشترك فيه المؤلف مع نيلسون غيدينغ.

لقد حصل الفيلم على توزيع استثنائي وخاصة مع آلان ديلون وجورج سيغال (في دور العربي بن مهيدي) وكلوديا كاردينال (في دور واضحة القنبلة)، مورييس رونت (في دور أوساريس) وميشيل مورغان... إلخ، ولكن بدون مشاركة أي ممثل جزائري أو عربي !

لقد ذهب أنتوني كوين إلى حد توقعه صورة من الفيلم إلى بيجار وذلك بتدوين هذه الكلمات، «لقد عشتموها، وأنا مثلتها فقط» ! وبالرغم من التمجيد الواضح للعمل الاستعماري الذي مر عبر هذا الفيلم الذي سيبقى لزمن طويل ذلك الفيلم الذي عرض صوراً حقيقية لحرب الجزائر.

وفي أوروبا، تميزت نهاية الستينات بغلبة سينما المؤلف التي كانت في كثير من الأحيان مرادفا للكتابة الحصرية للسيناريو والحوار من طرف المخرج، غير أن ذلك لم يمنع السينما الجزائرية الفتية والناشئة من التوجه نحو أعمال أو مؤلفين من أجل معالجة قضايا تتعلق بالفيلم السينمائي.

وفي 1965، كانت الجزائر تستعد لاستقبال قمة الدول الأفرو-آسيوية، وللاحتفال بهذا الحدث، طلب مركز السينما الجزائرية الذي كان يشرف عليه محي الدين موساوي، من السينمائي الشاب أحمد راشدي، إنجاز فيلم وثائقي طويل يحكي بالوثائق كفاح شعوب إفريقيا وآسيا من أجل التحرر السياسي.

وحمل المشروع عنوان «فجر المعذبين» الذي يشير بوضوح إلى فرانز فانون وكتابه المعذبون في الأرض.

لقد كتب السيناريو الأصلي من طرف رينيه فوتيه وفقاً لنص قانون، وكان يجب إدماج مشاهد صورت في الجزائر الحديثة الاستقلال وعناصر وثائقية مصورة. فقد أوضح أحمد راشدي في مقابلة له، أن الأمر استلزم مشاهدة ما يقرب من 200 ألف متر من الوثائق.

لقد عرف التصوير بعض التباطؤ، حيث إنه عشية انعقاد القمة الأفرو-آسيوية المقررة، أطاح انقلاب عسكري بالرئيس المنتخب أحمد بن بلة. وكان هذا الأخير يتمتع بهالة خاصة في إطار حركة عدم الانحياز وبالتالي كان يجب إعادة تصوير السيناريو من أجل الابتعاد عن عبادة الشخصية.

وهكذا تم تكليف مولود معمري، الكاتب وعالم الأنثروبولوجيا المعروف بكتابة التعليق. وكانت النتيجة ذلك النص الرائع والداعم لمسيرة مثابرة نحو الحرية وأحلام العدالة من أجل المستقبل.

وكان هناك أيضاً شاب سينمائي آخر معروف بكونه صديقاً للكاتب، كان قد استنجد بمالك حداد لكتابة قصة فيلمين خياليين قصيرين. تم إنجازهما في عام 1965، على غرار فيلم بمثابة الروح، وهو من الأفلام المتوسطة، تم تصويره باللغة البربرية، الفيلم الذي رفض على الفور من طرف وزارة الإعلام التي طالبت بنسخة منه باللغة العربية.

وهكذا تم استبعاد عبد الرحمن بوقرموح من المركز الوطني للسينما، ولم يتم إدماجه سوى في 1967 أثناء إنشاء الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية بعد حل المركز الوطني للسينما، ليتولى مساعدة مدير الديوان الجديد، أحمد راشدي في إعداد وإخراج فيلم الأفيون والعصا، المقتبس من عمل لمولود معمري الذي كان من المقربين جداً منه.

وفي 1968، أخرج أول فيلم لم ينتج من قبل حول أحداث ماي 1945 التي عايشها مع صديقه الآخر كاتب ياسين.

وعلى غرار فيلم بمثابة الروح اختفى فيلم ماي 45 في ظروف غامضة منذ ذلك التاريخ.

وفي عام 1968، أيضاً يعتمد عبد الرحمن بوقرموح مرة أخرى على نص لمالك حداد من أجل إنجاز أحد أجمل الجوانب في فيلم جماعي، الجحيم في سن العاشرة

تحت عنوان الإضراب . ويستعيد هذا الفيلم المتوسط الطول أسطورة الماراطون لكي يقدم شهادة .

لقد كان ذلك الطفل مكلفا بإيصال رسالة إلى مقاتلي جبهة التحرير الوطني في جبال منطقة القبائل .

وبعد ثلاثين عاما، وفي عام 1997، أنجز عبد الرحمن بوفرموح، أول فيلم روائي طويل ناطق باللغة البربرية بعنوان الربوة المنسية لـ مولود معمري الذي كتبه في 1968 باللغة البربرية، غير أن لجنة القراءة لتلك الفترة رفضت السيناريو .

وفي بداية التسعينات خرج هذا المشروع إلى النور، ليستفيد هذا الفيلم من مساعدة عمومية جزائرية، فيلم يروي قصة تاسقا وهي قرية نائية تقع على سفوح جبال جرجرة في فترة الحرب العالمية الثانية، مع يوميات الشباب القبائلي في فترة حيث يحاول كل واحد تحقيق أحلامه وتطلعاته ومستقبله ومواجهة البؤس أو الموت الذي كان حاضرا بقوة .

وخلال الستينات، انفتحت السينما الجزائرية بصورة أكثر على الإنتاج المشترك، وذلك لسببين رئيسيين : نقل صورة الثورة الجزائرية إلى أبعد نقطة في العالم وتدريب الفنيين الجزائريين على الاتصال مع الفرق الأوروبية ذات الخبرة .

لقد استخدمت معظم الأفلام المنتجة، المصادر الأدبية من أجل اقتباسها للشاشة، إنها حالة معركة الجزائر التي كتبها جيلو بونتيكورفو، التي كثيرا ما ننسى أنها مستوحاة من كتاب المدعو ياسف سعدي، أحد الأبطال الرئيسيين في هذه الحلقة من حرب عصابات المدن التي ظهرت في العديد من مدن الجزائر .

وحسب الرئيس السابق للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، بن يوسف بن خدة، فإن « مصطلح معركة الجزائر من اختراع قادة القبعات الخضر الذين كانوا يتباهون بالانتصارات » . ولتأكيد الابتسامة الساخرة لـ بن مهدي، خرج سكان الجزائر العاصمة في 11 ديسمبر 1960، (وفي اليوم الموالي سكان معظم المدن الكبرى) بكثافة إلى الشوارع للتعبير عن تأييدهم لجبهة التحرير الوطني ورفض أي شيء آخر غير الاستقلال التام .

وكان الهدف الأولي بالنسبة لقادة الثورة هو الوصول إلى تدويل النزاع، ويتطرق بن خدة إلى هذا المطلب في إحدى كتبه : « كان علينا تدويل القضية الجزائرية

وذلك لحمل أمم أخرى على التدخل وإجبار فرنسا على الاعتراف بمطالب جبهة التحرير الوطني».

وتظهر جملة بن خدة بالأحرى أنه بالرغم من التنازلات المقدمة من خلال العنوان من طرف المنتجين والمؤلفين لأسباب تجارية، يستجيب الفيلم المنجز تماما لهذا الهدف كونه كان الأكثر إسهاما في نشر صورة مثالية للكفاح المسلح من أجل استقلال الجزائر.

وفي هذا الاتجاه، تأتي معركة الجزائر بمثابة إشادة بكفاح الشعب الجزائري ولكن أيضا كاستحضار مؤثر لدور المرأة في هذه الملحمة. إنه عمل رائع يظهر بشكل واضح النساء يقاوضن الحجاب الأبيض مقابل الحرية.

لقد لعبت شخصية المؤلف والمنتج المشارك، ياسف سعدي، لا محالة دورا هاما، لأنه كان المسؤول السياسي عن تلك النساء.

ولقد كتب السيناريو من طرف واحد من أحسن كتاب السيناريو من جيله وهو فرانكو سوليناس وكان هذا الأخير قد وقّع أفلاما لأكبر الأسماء في السينما الإيطالية، لكن أيضا وبالنسبة لنيكولاس راي وجوزيف لوصي وكوستا غافراس، يكون سوليناس لا محالة قد احتكم في بعض الأحيان بين بونتيكورفو وياسف سعدي اللذين حاولا على حد سواء ترك بصماتهما الشخصية على الفيلم.

وللوصول إلى أماكن يقتصر التردد عليها على الأقدام السود، كان يتعين تجنب مناظر من ذوي الملامح الأوروبية، وهكذا اختار ياسف سعدي، جميلة، حسية، زهرة وبابة... إلخ، مع أن بونتيكورفو كان ينوي اعتماد ممثلات ذات ملامح متوسطة لإعطاء الفيلم هوية إيطالية وإدخال الواقعية الجديدة على الموجة الأخيرة.

وهناك تفسير آخر يمكن تقديمه، فالسيناريو يخلق علاقة بين السبب والآخر، بين حادثة شارع تيبس - التي نفذتها شبكات من متطرفي الأقدام السود - وقرار إرسال نساء لزرع القنابل في الأحياء الأوروبية.

ونرى بعد الهجوم، نساء محجبات يبكين موتاهن، ثم يدرج بونتيكورفو في مشهد يعبر فيه علي لابوانت عن غضبه وسط مجموعة من الرجال والنساء المحجبات ينددون بالقتلة.

لقد ترجم هذا النداء للانتقام بوصول حسيبة التي نزعت عجارها وشرعت في ارتداء ملابس أوروبية (لقد ارتدت فعلا ملابس على شاكلة امرأة عصرية ومتمحرة). ويظهر تجوال خلفي للكاميرا أن المرأة هي من تعكس الصورة الحقيقية لحسبية الجديدة التي كانت على استعداد للقيام بواجبها كمناضلة.

وباختيار ممثلات من ذوات الملامح المتوسطة أكثر أنموذجية بدلا من البطلات الحقيقيات، يكون بونتيكورفو قد أراد أن يوحي أنه كان يتحدث عن جميع نساء الجزائر، ويترجم وجود المرأة في هذا المشهد المحوري خطابا لمؤلفي الفيلم يدل على أن الثورة زادت كثافة بفضل انخراط النساء والأطفال في الكفاح.

ويذكر مشهد حسيبة الذي كان يتم تحضيره أمام المرأة، بملاحظة فرانز فانون في كتابه الجزائر تكشف عن نفسها : «إنه الرجل الأبيض الذي يخلق الزنجي ولكن الزنجي هو من يخلق الزنجية، وعن الهجوم الاستعماري حول الحجاب، يفرض المستعمر عبادة الحجاب».

ومن جهتها، تتناول آسيا جبار مسألة المرأة المكافحة بدون حجاب وذلك في كتابها نساء الجزائر في ديارهن. «يبدو أن الجسد غير المغطى يفلت ويتلاشى وأن المرأة لديها انطباع أنها سيئة الملبس أو عارية».

وبعد فوزه بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي، كان فيلم معركة الجزائر لسنوات ضحية لرقابة خفية قبل أن يعاود الظهور في 1974.

وبعد وقت قصير من معركة الجزائر، اتصلت الشركة الجزائرية قسبة فيلم التي أنشئت من أجله، بأحد العمالقة الإيطاليين من أجل اقتباس رواية ألبير كامو الشهيرة، الغريب. ففي تلك الفترة، سمحت شخصية فيسكونتي والتزامه المعروف باعتماد المشروع في انتظار النتيجة النهائية.

لقد كنا نعرف أن الكتاب أثار انتقادات حادة من رفيق درب سابق لكامو وهو كاتب ياسين، الذي تعاون على غراره في الجريدة الشيوعية الجزائر الجمهورية Alger Républicain، والذي كان أول من شجب استبعاد الإنسان الجزائري في رواية كامو.

ففي دم مايو اختمر نوفمبر لرينيه فوتيه، قام هذا الأخير بانتقاد مقارن لكامو وفولكنر وللمكانة التي يحتلها العرب و«الزنوج» في أعمال كل منهما. ولاحظ جان بيليغيري الذي تطرق في فيلم قصير لرؤية لجزائر من طرف كامو،

من جهته، أن هذا الأخير « لم يعرف غير المكان » وليس عكس تيبازة والجزائر. ويختتم على هذا النحو : « إنه ليس سوى أدب من الساحل ». إن هذا التعبير الأخير لبيليجيري، ليس تافها كون الكتاب الجزائريين من مختلف الأعراق يلقون باللائمة على كامو كونه دعا إلى حل الدولتين على أن يتمركز الأقدام السود في الساحل .

ويجد تروفو من جانبه، أن « الغريب أدنى من أي من الروايات الـ 200 التي كتبتها سيمون » .

لقد عارض ألبير كامو بشدة في حياته اقتباس كتابه على الشاشة لشعوره بالصعوبة الفنية وخاصة السياسية .

ولقد شرع في كتابة السيناريو بعد فترة وجيزة من وفاته، وكان عملا شاقا بسبب شروط أرملة المؤلف، فرانسيس كامو التي اشترطت التقيد المطلق بنص الرواية . ولم تكن راضية عن المعالجة الأولية من طرف جورج كونشون، وبالتالي استنجدت بإيمانويل روبلس للإشراف على عملية الاقتباس . وفي مقابلة مع لورانس شيفانو، (حياة مكشوفة)، غالييمارد (2009) صرح فيسكونتي : « كان اقتباسي يختلف كثيرا في الفيلم المنجز عنه في كتاب كامو ؛ فقد كانت هناك أصداء من الخارج، أصداء وصلت إلى غاية التنظيم السري المسلح وحتى حرب الجزائر، ذلك ما يعنيه كتاب كامو الذي كان يتوقع ما حدث » . وبخصوص معارضة أرملة كامو، يختتم بالعبارات التالية : « لم أتصرف بأي نوع من الحرية مع عمل كامو باستثناء إدخال بعض التعديلات الضرورية على الاقتباس من الكتابة إلى الصورة ومن الأسلوب غير المباشر إلى الأسلوب المباشر » .

ومن جهته، كان ياسف سعدي قد طلب من سيرج ميشال وجان سيناك مساعدة فريق كتابة السيناريو، غير أن أسماءهم لم تذكر في جينريك نهاية الفيلم .

إنها أيضا حالة موسى حداد الذي كان أحد مساعدي المخرج وفي الأخير تم توقيع السيناريو من طرف لوشينو فيسكونتي وجورج كونشون وسوسو سيشي داميكو وإيمانويل روبلس . وقام مارسيلو ماستروني بدور مورسول إلى جانب آنا كارينا وبرنارد بلاير وجورج ويلسون وبرونو كريمير .

وكان الفيلم انعكاسا للرواية، وفي التوزيع حمل الأوروبيون أسماء الشهرة، أما الجزائريون الذين تم تصويرهم في السجن بعد عدة سنوات من استقلال بلادهم،

فكان يطلق عليهم اسم «عربي» وتنكروا لحقهم في جزائريتهم. ونجد لاحقا في فيلم شاي في الصحراء لبرناردو برولوتشي (المستوحى من رواية بول بولز) الرؤية نفسها المتنكرة للماضي الاستعماري الأوروبي التي يتماهى فيها هؤلاء المؤلفون بالرغم منهم. إنه فشل تجاري وفني مؤكد من خلال محاولة استعادة للفيلم في 2010، ويعتقد الكثير من المعجبين بفييسكونتي أن فيلم الغريب لا يزال أسوأ فيلم للسيد الإيطالي.

ففي 2012 فقط، عاد عمل وشخصية ألبير كامو إلى الشاشة وذلك من خلال اقتباس للسينمائي الإيطالي جيانى أميليو عن روايته الأخيرة غير المكتملة الرجل الأول.

وكان كامو يفكر أن هذا الكتاب سيكون بمثابة الجزء الأول من ثلاثية كانت تختمر في ذهنه عندما ذهب ضحية لحادث مرور في 1960. وبحثا عن والده، يضع بالتوازي الكاتب جاك كرومري في الكتاب البالغ والطفل كامو، ابن عائلة فقيرة من الأقدام السود. فالبالغ مرفوض من جاليته التي تعتبره خائنا ومن طرف الوطنيين الجزائريين لكونه لم يذهب بعيدا بما فيه الكفاية. ولقد تم اكتشاف هذا الكتاب متأخرا، ولم ينشر سوى في 1994، ويقدم عناصر مثيرة للاهتمام حول فترة من نهاية حياة المؤلف في ذروة الحرب في الجزائر، كتاب يساهم في جميع الحالات في إظهار صورة مؤلفه.

لقد أنجز جيانى أميليو الفيلم الأكثر حساسية وصدقية من جميع الأفلام التي تناولت ألبير كامو والجزائر.

وبعد عامين لاحقا، عادت صورة كامو الأكثر وضوحا إلى الشاشة مع فيلم بعيدا عن الرجال، الفيلم الجميل جدا الذي استمدد ديفيد أولهوفن من قصة كتبها الحائز على جائزة نوبل في الأدب تحت عنوان الضيف.

وتعتبر هذه الرواية جزءا من مجموعة المنفى والمملكة، التي ظهرت في عام 1957. ونحن الآن في 1954، الوضع المتفجر وحرب التحرير اندلعت للتو في البلاد. وفي عز شتاء قارس جدا، رجلا في حالة فرار عبر تلال الأطلس الجزائري. يجبر دارو المعلم الإسباني الأصل الذي يتكلم العربية ويدرس الفرنسية لأطفال جزائريين في قرية نائية والمكروه من طرف المعمرين، من طرف دركي على مرافقة محمد،

قروي منشق كان سيحاكم بتهمة القتل، لكنهما يتمردان ضد عبثية العنف أيا كان مصدره.

وفي عام 1967، اقتبس محمد لخضر حاميننا، (الذي كان قد حصل على جائزة أول فيلم في مهرجان كان، رياح الأوراس) ثاني أطول أفلامه الروائية، حسان طيرو وهي مسرحية ناجحة لأحمد عياد، المعروف أكثر تحت اسم رويشد الذي يتولى السيناريو والدور الرئيس. وتروي المسرحية والفيلم ترحال بطل بالرغم منه، دون معرفة أو رغبة، اشتبه فيه من طرف عسكريين فرنسين على أنه إرهابي (ومن هنا جاءت تسمية طيرو) التي حققت نجاحا جماهيريا كبيرا لهذا الوفي، وهكذا كسر الاقتباس الذكي أحد المحرمات حول العمل البطولي والخوف الذي قدم كميزة خاصة لكل إنسان. لقد اعتمد رويشد في بناء شخصية حسان طيرو، فنان التلفزيون أثناء حرب التحرير وتحديدا في مطلع عام 1957 خلال إضراب الثمانية أيام انطلاقا من القصة الحقيقية لأحمد بوزرينة أحد أبطال معركة الجزائر.

لقد طلب أحد مناضلي جبهة التحرير الوطني من حسان إيواء شخص يعرفه على أنه فدائي كبير، بيد أن رجلنا بالأحرى مصاب بالخوف، وذات يوم تمت مطاردة الإرهابي إلى غاية منزله؛ الأمر الذي أدى إلى توقيفه واستنطاقه بواسطة الوسائل «المعتادة». وكان يعلم أنه يتعين عليه الصمود لمدة 24 ساعة، لذا يوجه رجال الشرطة نحو مسارات مغلوبة وجعلهم يفتشون المدينة بأكملها وبعد مرور 24 ساعة يكتشفون حسان طيرو ميتا في زنزانته على إثر التعذيب الذي تعرض له. لقد أصبح حسان رمزا للبطل المضاد وللمواطن الجزائري الذي يدرك أنه «هو الآخر يمكن أن يقوم بذلك».

لقد عرف الفيلم والمسرحية الأصلية نجاحا كبيرا بحيث عادت شخصية حسان في عدة اقتباسات أخرى في السينما مع هروب حسان طيرو لمصطفى بديع (1970)، وحسان النبة لغوثي بن ددوش (1982)، حسان تاكسي لمحمد سليم رياض (1982) وفي التلفزيون مع حسان طيرو في الجبال لموسى حداد (1978).

وفي عام 1968، لم يجد كوستا غافراس، المدعوم من جاك بيرين، المكان ولا الدعم من أجل اقتباس فيلم Z، عن رواية كتبها فاسيلي فاسيليكوس على إثر اغتيال غريغوري لامبراكيس، للتنديد باستيلاء الكولونيلات اليونانيين على السلطة في أثينا.

وهكذا دخل الديوان الوطني للسينما الجزائرية في إنتاج مشترك فعلي في المشروع، حتى إن الفيلم حصل باسم الجزائر في 1970 على أوسكار أفضل فيلم باللغة الأجنبية وعلى السعفة الذهبية لأفضل فيلم أجنبي .

فقد وقّع الكاتب الإسباني جورج سامبران على اقتباس الرواية وتم تصوير الفيلم في خضم حماس الاحتجاجات الطلابية في ماي 1968، ولا يزال فيلم Z إلى يومنا هذا رمزا لقدرة اقتباس سينمائي جيد على التنديد بالمساس بالديمقراطية .

فقد اقتبس أحمد راشدي، المنتج المشارك في فيلم Z ومدير الديوان الجزائري للسينما في تلك الفترة، لحساب أول فيلم روائي خيالي طويل له، رواية مولود معمري الأفيون والعصا الذي بدأ تصويره في 1969، وعرض في 1971 بالمحافظة على الخط العام لهذا العمل الكبير في الأدب الجزائري .

فالأفيون والعصا، فيلم حربي كبير الحضور، يروي مصير الدكتور بشير لزرق، الذي هو في الوقت نفسه المؤلف والشاهد على القصة المأساوية لـ تالا، القرية التي ترعرع فيها. قرر ترك الجزائر العاصمة والالتحاق بالولاية الثالثة من أجل تدعيم الخدمات الصحية بها. ففي تالا حيث كانت الأمور قد تغيرت بشكل جذري، فالعائلة مقسمة بين شقيقه الأصغر علي الذي انخرط في صفوف جيش التحرير الوطني، والأكبر بلعيد الذي يتعاون مع الفرنسيين الذين يحاولون تأليب السكان ضد جبهة التحرير الوطني، غير أن سكان تالا والضواحي التحقوا جماعيا بالتمردين . فقد تجمعوا في ساحة القرية، لحضور تأبين شهيدهم البطل علي ثم تدمير منازلهم وحقولهم .

لقد عرف الفيلم أكبر نجاح تجاري منذ الاستقلال بما يقارب من مليوني مشاهد في الجزائر، الأمر الذي يبعث على التفكير اليوم أمام تفكيك شبكات قاعات السينما. ويبقى فيلم الأفيون والعصا مثالا للأسلوب المثير ولطريقة تقديم حرب التحرير على الشاشة .

فإلى جانب كبار الممثلين الجزائريين لتلك الفترة، نجد جان لوي تريتنات في دور السجين الفرنسي المقتنع جدا وجان كلود بيرك وماري جوزي نات .

وردا على سؤال حول قضية نقل كتابه إلى الشاشة، صرح الكاتب مولود معمري : « يمكنني في النهاية بعد مشاهدة الفيلم، أن أبدي ملاحظة ودية للمخرج راشدي « لقد أخرجت فيلما من نوع الويسترن » .

وبعد فيلم الأفيون توجهت السينما الجزائرية نحو سلسلة جديدة من الإنتاج المشترك : إنها رواية كلير ايتشيرلي، إليز أو الحياة الحقيقية التي ستكون أول عمل ينقل إلى الشاشة في بداية السبعينات من طرف ميشال دراش الذي شارك أيضا في كتابة السيناريو مع كلود لانزمان .

لقد عهد بالأدوار الرئيسة إلى ماري جوزي نات (التي قامت بالتمثيل بعد في الأفيون والعصا) وإلى محمد شويخ الذي برز في فيلم رياح الأوراس لحمد لخضر حامينا .

إليز أو الحياة الحقيقية هو أحد الأفلام الفرنسية النادرة التي تصف ضمنا وعلى الأقل بعد عشر سنوات على انتهاء الحرب، معارك اتحادية جبهة التحرير الوطني بفرنسا . ففي خضم حرب الجزائر، تصل إليز المرأة الشابة التي تنحدر من بوردو إلى باريس للعمل في المصنع .

تكتشف قساوة العمل في السلسلة وتربط صداقات مع مهاجرين جزائريين، ثم تقع في غرام أحدهم، أزرق، مناضل في جبهة التحرير الوطني وتدخل في النضال السري ويتم توقيف رفيقها خلال إحدى المداهمات .

لقد تم انجاز الفيلم بفضل الديوان الوطني للسينما الجزائرية الذي وافق على الإنتاج المشترك ودعم ميشال دراش وزوجته ماري جوزي، الفيلم الذي رفض الموزعون الفرنسيون، الذين أصيبوا بالفتور من جراء مقاربة الفيلم المناهضة للاستعمار، المشاركة في توزيعه .

وفيما يلي ما كتبت غيلميث أوديسينو في تيليراما عند استئناف عرض الفيلم في القاعات في ماي 2010 : « إننا نتفهم لماذا أثار فيلم ميشال دراش فضيحة لدى خروجه منذ أربعين عاما، في حين تبقى حرب الجزائر من المحرمات في فرنسا » .

ولا تزال شجاعة التزامها وإخراجها العادي والمباشر حتى اليوم يحتفظان بقوة الهجمة العنصرية، غارات ومداهمات مهينة (كما في المشهد القوي جدا حيث ترغب الشرطة أرزقي على خلع ملابسه أمام إليز)، وعديدة هي الانتهاكات الشريرة التي يدينها دراش من خلال النظرات المرعوبة أكثر فأكثر للمرأة الشابة .

فالعنصرية في كل مكان سواء في مرافق الحانات أو في المصنع والكلمات على غرار (بيكو) وغزة إرهابيون، تحدث صدى ممقوتا يفوق إزعاج صدى آلات التركيب .

وكعاملة عذراء واجهت ماري جوزي نات قلقا لا يحتمل ولا تزال مأساة الحب السياسي تلقي بظلالها إلى اليوم .

وفي السنة نفسها، قرر مدير الأحداث الجزائرية، محمد لخضر حامينا، إنتاج فيلم المتاريس الطينية استنادا إلى كتاب الشبيكة لـ جون دو فينود، الذي يركز على دراسة أنثروبولوجية لقرية تونسية . وقد أنتج جان لوي بيرتوكولي هذا الفيلم الخيالي الغريب .

ويروي فيلم المتاريس الطينية قصة ربما، فتاة صغيرة ویتيمة يسكنها الفضول، تعيش عائلتها بالتبني في قرية معزولة على حدود الصحراء، يعمل رجالها على تكسير الحجارة وعندما يرفض رئيس العمال أن يدفع لهم أجورهم بشكل صحيح يشروعون في الإضراب وعندها يتم استدعاء الجيش للتدخل .

لقد استفاد الفيلم من إمكانيات معتبرة مع أندرياس وينديغ في الصورة وجان-لويس تريينات وليمي شنة في الأدوار الرئيسية .

هذا وحاز الفيلم على جائزة جان فيغو في عام 1971، قبل أن يلفه النسيان .

ودائما في 1970، دخل ديوان السينما الجزائرية في إنتاج مشترك مع كريستين غوز رينال من أجل اعترافات أكثر عذوبة من إخراج إدوارد مولينارو المستمد من رواية جورج أرنود الذي اشتهر بفيلم مرتب الخوف، وكان جورج أرنود قد ناضل ضمن المقاومة الجزائرية حتى إنه أصبح مستشارا لمدير التلفزيون الجزائري .

فهل هذا هو السبب الوحيد الذي دفع بالمسؤولين الجزائريين عن السينما للاستثمار في هذه « الرواية البوليسية » التي نشاهد فيها المفتش بوريللي (روجيه حنين) المفتش الرئيس مولر (فيليب نويرة) يستخدمان ضغوطات كبيرة نسيبا من أجل انتزاع اعترافات من سارق المنازل ؟

ففي هذه السنة نفسها، أنجز الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينما توغرافية في إطار إنتاج مشترك فيلما بعنوان الحمار الذهبي من توقيع سيرجيو سبينا استنادا إلى رواية أبوليوس من مادور (مداوروش) . لقد كتب أبوليوس أول رواية نثرية باللغة اللاتينية في القرن الثاني .

لقد كان رومانيا كما يدل على ذلك اسمه لوكيوس أبوليوس، لكنه من أصل بربري وينحدر من منطقة نوميديا التي أصبحت اليوم الجزائر . ولد أبوليوس (أفولاي

بالبربرية) في حوالي العام 123 من عصرنا في مادور (حاليا مداوروش) التي تقع شمال شرق الجزائر.

لقد كتب بلا شك أول رواية حديثة في التاريخ الأدبي إلى جانب أحد عشر كتابا عن التحولات التي تذكر بأوفيد على سبيل الحصر.

ويعرف أكثر تحت العنوان الجذاب، الحمار الذهبي (أسينوس أريوس). فقد كان سيرجيو سبينا خلال حرب استقلال الجزائر مناضلا في سبيل القضية الجزائرية. وهكذا كان يسهل إجراء الاتصالات مع السينما والمخابر الإيطالية في مرحلة ما بعد إنتاج أفلام الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية. وتسرد الرواية استنادا إلى أسطورة مرآة النفس وإيروس (غريزة الحب)، كيف تحول لوكيوس أبوليوس عن طريق الصدفة إلى حمار من طرف عشيقته فوتيس. وقد تعرض هذا العمل منذ ظهوره إلى العديد من التفسيرات بضغوط كبيرة من طرف أفلاطون.

وتنظر الأسطورة على الخصوص إلى الجانب الغزلي في حين يبدو أن أبوليوس كان يريد وصف رحلة روحية في رحاب السحر الذي يدينه على طريقته. وفي تأويله الرمزي، ضحى سيرجيو سبينا بالرؤيتين، في محاولة للتوفيق بينهما بطريقة أو بأخرى.

ويختتم الحمار الذهبي نوعا ما القائمة الطويلة من أفلام الإنتاج المشترك من طرف الجزائر انطلاقا من الأعمال الأدبية.

وعلى الرغم من جميع الجهود المبذولة من أجل فتح أو إقامة شراكات لم يأت المنتجون الأوروبيون على الإطلاق لدعم مشاريع جزائرية، وعلى الأقل حتى نهاية الثمانينات. فلم يجد فيلم ديسمير لـ محمد لخضر حامينا الذي كتب السيناريو الخاص به الروائي جورج أرنود، منتجا فرنسيا بالرغم من موضوعه الفرانكو-فرنسي وفريق يتكون في غالبيته من الأجانب ومجموعة من الممثلين الفرنسيين.

ونذكر هنا بمساهمة للشاعر والمفكر الجزائري الشهير حيمود براهيم المدعو (مومو) في عمل أصبح أسطوريا في تاريخ السينما الجزائرية: تحيا يا ديدو (1971) للمخرج محمد زينات.

وفي السنة نفسها، أنجز محمد إيفتسان، فيلم غورين للإذاعة والتلفزيون الجزائري انطلاقا من سيناريو للكاتب المسرحي عبد القادر علولة الذي عاود الكرة

في 1980 بكتابة السيناريو لـ فيلم جلطي ولنفس المخرج وتم إنتاجه أيضا من طرف الإذاعة والتلفزة الجزائرية .

كما وقّع علولة من جهة أخرى تعليق فيلم بلقاسم حجاج بوزيان، القلعة، الذي يستند إلى حكاية شعبية .

وهناك فيلم آخر سيتم اقتباسه من طرف صاحب مسرحية الغولة، ويبقى الفيلم الوحيد الذي أخرج في الجزائر من طرف مصطفى كاتب، وهو أيضا رجل مسرح مشهور .

وفي الوقت نفسه، اقتبس محمد سليم رياض كتاب آنيا فرانكوس، الفلسطينيين، تحت عنوان سنعود .

وفي تلك الأثناء أيضا، انطلق مصطفى بديع مؤلف الليل يخاف من الشمس، في اقتباس أحد عمالقة الأدب الجزائري ويتعلق الأمر بالحريق .

وهذه الرواية هي جزء من الثلاثية الشهيرة لـ محمد ديب التي نشرتها دار سوي للنشر في السنة نفسها التي اندلعت فيها الانتفاضة المسلحة ضد النظام الاستعماري .

و كان بديع في البداية، يأمل في استخلاص فيلم روائي طويل من هذه الرواية، لكنه سرعان ما وجد نفسه في مأزق يتمثل في كيفية القيام بسرده هذه الفترة الطويلة التي تبدأ عشية الحرب العالمية إلى غاية بداية الكفاح من أجل الاستقلال ؟ لقد انتهى به الأمر إلى اختيار حل تسمح به التلفزة وحدها : مسلسل طويل وحده القادر على احترام العمل من حيث الشكل والروح، كما كان يتعين على الفور الاستعانة بعناصر مستعارة من الجزئين الآخرين من الثلاثية، الدار الكبيرة (1952)، ومهنة النسيج (1957) .

ويبدأ المسلسل في الواقع كما هو الحال في الدار الكبيرة في 1939 في مدينة جزائرية (تلمسان) . ويتضمن المسلسل 11 حلقة مدة كل واحدة ساعة في المتوسط . ويروي ملحمة عائلة تعيش في بيئة حضرية وتتطرق إلى الوعي المتزايد والالتزام الذي قاد إلى الكفاح المسلح ضد الظلم الاستعماري .

وهناك صعوبة أخرى اعترضت كتابة السيناريو : تتمثل في ترجمة الحوار إلى العربية العامية ابتداء من الفرنسية لغة كتابة المؤلف .

وكان الكاتب عبد الحميد بن هدوقة (مؤلف ريح الجنوب) القريب جدا من الأفكار السياسية لمحمد ديب، يعمل آنذاك في لجنة النصوص التابعة للإذاعة والتلفزة الجزائرية. ومن دون أن يظهر في مقدمة السلسلة، قدم الكثير من خلال نصائحه حول نوع الاقتباس الذي يتعين اعتماده والكلمات المستخدمة من أجل احترام روح عمل محمد ديب.

لقد أدرك بن هدوقة وبديع على الفور أن الأمر لا يتعلق ببساطة باقتباس عمل ديب، بل بإسقاطه وترجمته إلى لهجة عربية من شأنها أن تكون مألوفة لدى جميع الكوميديين. فكيف يمكن الوصول إلى ترجمة من يقدمه جان ديوجو على النحو التالي: «إنه الكاتب صاحب الدقة في المصطلحات وضبط النفس والتفكير وصدى الكلمات معزوفة موسيقية داخلية تتحدث إلى القلب». ديب يكتب في الواقع بالفرنسية وهو يفكر في تقاطعات حوارية بالعربية التلمسانية.

لقد عرفت فضاضة الإخراج نقل خريز كلمات ديب إلى لغة متماسكة يمكن لكل الجمهور الجزائري متابعتها بسهولة.

إن فيلم الحريق هو سلسلة مكرسة إلى حد كبير للفضاء الداخلي، فضاء المرأة، وعليه تم تصوير المسلسل أساسا داخل الاستوديو. لقد خلّد بديع شخصية لالة عيني، ودفع صاحبة الدور الممثلة شافية بوذراع نحو الشهرة الدولية.

ويعود نجاح المسلسل أيضا إلى نقل الكتابة إلى الشاشة وإلى تهكم فاطمة التي قامت بتمثيل دورها الشابة بيونة وبطريقة طبيعية غير مسبقة على الشاشات الجزائرية.

لقد جلب إخراج مسلسل الحريق لحساب التلفزيون ولبديع والإذاعة والتلفزة نجاحا شعبيا استثنائيا، نجاح الحضور ونجاح التقدير، وهو أكبر نجاح بلا شك للسمعي البصري الجزائري.

وفي 1973، انخرط ديوان السينما في إنتاج مشترك مع يوسف شاهين في فيلم العصفور، الفيلم الذي كتبه الكاتب المصري لطفي الخولي.

وفي العام نفسه، كتب أحد الرفاق الماركسيين في الأدب باللغة العربية، الكاتب الكبير الطاهر وطار إلى عبد العزيز طولبي رواية بعنوان نوة. فيلم «عبادة» تم تصويره بميزانية صغيرة مع القرويين وبدون ممثلين محترفين. وخلافا لغيره من الأفلام ذات

الميزانيات الكبيرة التي تكتفي بوصف وتمجيد أعمال حربية، فإن فيلم نوة هو واحد من الأفلام الجزائرية النادرة التي تقوم بمساءلة التاريخ من خلال لماذا وكيف .

فيلم يضع المرأة في المقدمة ويصف درجة الفقر المدقع الذي فرضه النظام الاستعماري على سكان إحدى قرى الأوراس عشية اندلاع ثورة أول نوفمبر 1954 . فقد كان متصرفو النظام الاستعماري المدعومين بالإقطاعيين الجزائريين الذين كانوا في أغلب الأحيان أشد شراسة منهم في القمع .

وكانت نوة التي تعيش قصة حب مع ابن أحد الفلاحين المسنين الذي نزعته منه أراضيه، مرغمة على الزواج من أحد الأثرياء . وهكذا قررت تجاوز الوضع والزواج من عشيقها الشاب قبل أن يلتحق بصفوف جيش التحرير .

لقد كتب الطاهر وطار القريب من المواضيع المرتبطة بالتحويلات الاجتماعية في الفلاحة الجزائرية، في 1977 ، لأحمد لعلام سيناريو فيلم بعنوان الحواجز .

ويصف الفيلم التفكك البطيء الذي لا يرحم لعائلة ريفية تعيش في ظل النظام الإقطاعي وتواجه التغيير .

وكان أحمد راشدي أول من طلب تعاون الكاتب رشيد بوجدره لكتابة سيناريو يكرّس للجالية الجزائرية في فرنسا .

وفي 1973 ، تم تصوير الأصابع المتشابكة في فرنسا ضمن أسلوب السينما الواقعية، كما يلتقي راشدي وبوجدره بعد سنوات لاحقا وفي 1978 ، أيضا للتعاون في فيلم حول الموضوع نفسه . ففي فيلم علي في أرض السراب ، اعتمد أحمد راشدي نهجا يغلب عليه الطابع الخيالي في سرد قصة مهاجر يعمل على رافعة يلاحظ من مقعده أعلاها المجتمع الفرنسي من خلال منظره .

ودعي رشيد بوجدره مرة أخرى للمشاركة في كتابة سيناريو فيلم من وقائع سنين الجمر لمحمد لخضر حامينا .

ويبدو أن رشيد بوجدره في هذا الفيلم المعروف بكونه أول فيلم عربي وإفريقي والوحيد الذي حصل على السعفة الذهبية في مهرجان كان (1975) قدم على الخصوص المساعدة على كتابة قصائد ونصوص من التراث الجزائري الشعبي القديم .

وفي الفترة نفسها، نقل محمد سليم رياض إلى الشاشة واحدة من الروايات التي كتبت باللغة العربية العامية من طرف الكاتب عبد الحميد بن هدوقة الأكثر

نجاحا ويتعلق الأمر بريح الجنوب (1974) وهو نص يتناول الوسط الريفي وخاصة العنصر النسوي ويتجه بحزم نحو الحداثة .

إنها قصة نفيصة، امرأة شابة يحاول أهلها تزويجها غصبا عنها والتي تهرب مع بوعلام، الراعي النائر ضد الظلم الاجتماعي .

وبعد قرابة خمسة عشر عاما بعد التحرير وفي 1976، أنجز يوسف صحراوي لفائدة الإذاعة والتلفزة الجزائرية، فيلما روائيا طويلا (فيلمه الروائي الطويل الوحيد) صمت الرماد، كعنوان استذكاري . لقد تم استلهامه من رواية قدور محمصاجي الذي كتب السيناريو والحوار أيضا . ويحكي الفيلم العلاقة التناضحية بين مقاتلي جيش التحرير الوطني والأسرة الجزائرية .

ويعتبر يوسف صحراوي الناجي الوحيد من مجموعة الفنانين العاملين في التلفزيون الفرنسي الذين حاولوا الالتحاق بالجبال رفقة علي جناوي . لقد أصبح بعد 1962، واحدا من أكبر مدرء التصوير في السينما الجزائرية .

وعاد يوسف صحراوي إلى الإخراج في 1991 بفيلم الغزالة، مسلسل من ثماني حلقات من إنتاج المؤسسة الوطنية للتلفزة مع الكاتب نفسه، قدور محمصاجي ككاتب للسيناريو والحوار معا .

وتحت تأثير السياسة الرسمية للإصلاح الزراعي المعتمدة في السبعينات، طغت بشدة على السينما الجزائرية بالمواضيع المتعلقة بعالم الريف .

لقد وقّع ندير عزيزي أحد آخر الأفلام من هذا النوع شجرة الزيتون بو الهيلت Bou L'Hilet (1978) المقتبسة من قصة إذاعية لـمالك حداد . وفي الوقت نفسه، نقل محمد فوغالي إلى الشاشة لحساب الإذاعة والتلفزة الجزائرية، الأيام المنسية، المقتبسة عن طوباز دو مارسيل بانيول، قام به الكاتب رضا حوحو في نهاية الأربعينات تحت عنوان سي عاشور .

وبمناسبة الاحتفال بالذكرى الـ 25 لاندلاع حرب التحرير، طلب ديوان السينما من غوثي بن ددوش وسليم رياض إنجاز فيلم وثائقي موت الليلة الطويلة وعهد بكتابة السيناريو والتعليقات للكاتب مولود معمري .

وتحت عنوان العربية، اقتبس موسى حداد في 1979، مع سليمان بن عيسى، إحدى المسرحيات التي كتبها هذا الأخير، وهي بوعلام زيد لقدام . لقد نقل المخرج

هذا الحوار بين أحد الإسلاميين ورجل ملتزم في الصحراء، حيث يريد واحد عبورها ويرغب الآخر في الإقامة بها. فلم يتم توزيع هذا الفيلم الجريء الذي يتجه بحزم نحو الحداثة سوى مرة واحدة من طرف الإذاعة والتلفزة التي أنتجته.

وفي السنة الموالية، شارك رشيد بوجدره في كتابة سيناريو أصلي لفيلم يعتبره الكثير من النقاد أكثر الأفلام اكتمالا للسينما الجزائرية: إنه فيلم نهلة لفاروق بلوفة.

لقد تم تصويره لحساب الإذاعة والتلفزة الجزائرية في خضم الحرب الأهلية في لبنان (1979)، ويحكي الفيلم قصة مغنية تفقد صوتها في نزاع تتصارع فيه قوى متعارضة. ولم يعرف الفيلم مع الأسف أي توزيع تجاري ونادرا ما تمت إعادة بثه من طرف التلفزيون.

وفي أوائل الثمانينات، برهن التلفزيون الجزائري على دينامية كبيرة وكثير من التنوع في الإنتاج، فقد قام محمد ايفتسان باقتباس رواية مالك واري، حبوب في المطحنة، تحت عنوان أغصان النار في 1981.

ففي هذا الاقتباس أبدى ايفتسان الكثير من الموهبة في سرد النظام الاجتماعي المهيمن في منطقة القبائل خلال الحقبة الاستعمارية.

وفي الفترة ذاتها، عرفت التلفزة العمومية تجربة وحيدة لمؤلف (مؤلفة تقوم بإخراج مباشر لأفلامها) ويتعلق الأمر بفيلمي آسيا جبار التي سنخصها بمقال منفرد في هذا الكتاب.

ففي فترة لم يكن للغات البربرية الحق في الظهور على الشاشة، كان أغصان النار أول فيلم يستخدم بعض مقتطفات الحوار بالأمازيغية.

وكان قطاع السينما غير مكثف في تلك الفترة، ينتج المتفرقات، فيلم جماعي من أربعة أجزاء مستوحى من نصوص قصة لزهرة زراري. ومن بين هذه الأجزاء، نشير إلى المعذبين لالهادي قلال الذي حصل على جائزة في مهرجان قرطاج في 1982. ويرصد الفيلم تسعة أشهر من حياة فتاة ذات الخمسة عشر عاما تتعرض للاغتصاب خلال عملية تمشيط في عزبتها من طرف دورية للمظليين للجيش الفرنسي.

ودائما في 1982، أخرج غوثي بن ددوش فيلم بيت الصلب انطلاقا من سيناريو كتبه مراد بوربون حول قصة مأساوية لقرية حدودية تعود فيها الألغام التي لا تزال تقتل إلى فترة حرب التحرير.

وبعد سنوات لاحقا، وفي 2008، أنجز الثنائي نفسه فيلم أرخبيل الرمال، ويتناول قصة رسام فرنسي شاب يتم إرساله إلى بسكرة لأداء الخدمة العسكرية خلال الفترة الاستعمارية، يتبنى عادات المجتمع الجزائري ويشعر في الاحتجاج ضد الخضوع للنظام الاستعماري، وفي الوقت نفسه كتب مراد بوربون مع عمار العسكري سيناريو فيلم على أبواب الصمت (1987) الذي قام هذا الأخير بإخراجه.

وهناك حدث آخر يجب وضعه في رصيد الإذاعة والتلفزة الجزائرية: الفيلم الوثائقي المركب كم أحبك الذي أخرجه عز الدين مدور في 1983 ابتداء من نص لـ عبد القادر علولة. لقد تطلب هذا الوثائقي الكثير من البحث والدقة. وكان الهدف منه هو الوصول إلى التعبير بلغة عامية جد غنية وإلى خطاب ساخر انطلاقا من الأرشييف الاستعماري المأخوذ من نشرات الأخبار التي يعود تاريخها إلى محطة الجزائر للتلفزيون الفرنسي قبل الاستقلال.

لقد سمحت مساهمة علولة في فيلم كم أحبك أن يكون من بين أفضل الأفلام الوثائقية المنتجة عبر العالم حول حرب الجزائر.

وعلى الرغم من أن الإنتاج فرنسي بالكامل، تجدر الإشارة إلى أن فيلم شاي في حريم أرخميدس لـ مهدي شريف، المؤلف من أصل جزائري، المستوحى من روايته التي هي عبارة عن سيرة ذاتية تقريبا، والتي تصور قصة مجيد عضو في عائلة كبيرة في ضواحي باريس، الطفل الصغير الذي ولد في الجزائر وجاء إلى فرنسا في سن السادسة.

ذكرى أخرى: ثلاثون سنة بعد تحرير الجزائر، توجه التلفزيون الفرنسي بهذه المناسبة ويدفع من السيناريست الكبير جان كلود كاريير، ولأول مرة للمتحررين السابقين بدعوة لتقديم وجهات نظر متقاطعة حول حرب الجزائر.

ومن أجل هذا الاستحضار الفرنسي الجزائري من جزأين، اقتبس موريس فايلفيس كتاب دو كاريير، سلم الشجعان.

وقام أحمد راشدي وبوخالفة أمازيت من جانبهما، باقتباس كتاب الرائد عز الدين يسموننا فلاقعة.

ويتذكر جان كلود كاريير: «عندما اقترحت على الرائد عز الدين وجها بارزا في حرب استقلال الجزائر، إنجاز فيلم مشترك حول ما كانت عليه حربنا، طار فرحا.

وعلى الفور انضم إلينا أحمد راشدي وأمازيث بوخالفة، لقد بدا لنا المشروع طوباويا في البداية، غير أن الفكرة وليدة اللحظة كانت تتقدم بقوة حقيقية وكل شيء كان يتم بالتنسيق بين الطرفين». وتتساءل مجلة تيليراما من جانبها: «تخلوا الأميركيين والفيتناميين يكتبون معا فيلما حول الحرب؟ فهل رأيتم من قبل بلدين كانا ذات مرة عدوين يقومان باستحضار جروحهما معا؟ وها هو الحلم الفرنسي -الجزائري المستحيل يتحقق».

لقد شهد كاتب جزائري مشهور هو الآخر إحدى رواياته تنقل للشاشة وذلك قبل فترة وجيزة من اختفائه المفاجئ والمفجع. إنها شرف القبيلة، عنوان فيلم من إخراج محمود زموري في 1993، استنادا إلى رواية رشيد ميموني. يتوفى سليمان، الذي يدافع كل عام على شرف القبيلة ويترك طفلين يتيمين، عمر ووريدة محرومين من إرثهما.

ومع الحرب يستقر الجيش الفرنسي في القرية وعلى إثر اغتيال أحد أفراد اللفياف الأجنبي يلتحق عمر بالجناب بينما تموت شقيقته عند وضع الحمل، يعود عمر إلى القرية في وقت لاحق بعد الحصول على الاستقلال كممثل للسلطة.

لقد قام محمود زموري بهذا الفيلم، باقتباس وفيّ وشخصي جدا لرواية رشيد ميموني.

ولسرد المقاومة الشرسة لآلة فاطمة نسومر ضد غزو منطقة القبائل من طرف القوات الفرنسية للجنرال راندون في منتصف القرن التاسع عشر، لجأ التلفزيون الجزائري للكاتب الجزائري عز الدين ميهوبي لكتابة السيناريو وللمخرج السوري سامي الجنيدي.

وتم بث الفيلم في 2004 تحت عنوان (عذراء الجبل)، ويتكون هذا المسلسل التلفزيوني من ثلاثين حلقة.

كما وقّع عز الدين ميهوبي فيلم زبانة في عام 2012، وهو الفيلم الذي أخرجه سعيد ولد خليفة الذي كرسه لأول شاب مقاوم يعدم بالمقصلة لأسباب سياسية.

ولقد استمد سيناريو الفيلم الرابع الطويل لـ عكاشة تويته الذي تم تصويره في الجزائر في 2004 تحت عنوان موريتوري من مغامرات محافظ الشرطة الشهير لولب، للكاتب ياسمينه خضرا. وفي الواقع، لقد استند عكاشة تويته وشركاؤه

في السيناريو في اقتباسهم انطلاقاً من مادة الروايات الثلاث (موريتوري، الأبيض المزدوج وخريف الخرافات) أخرجوا فيه المحافظ براهيم محاطا باثنين من مساعديه. إن فيلم موريتوري، قصة سيرة ذاتية إلى حد كبير سيتم تضمينها في رواية أخرى لياسمينه خضرا الكاتب الذي يظهر لنا المحافظ لولب وهو يطارد الإرهابيين الأصوليين خلال سنوات التسعينات، ويستعد لنشر كتاب يضع سلطات البلاد في موقف حرج وكان عليه أن يختار. لقد أصبح ياسمينه خضرا وبسرعة مؤلفا ناجحا وغالبا ما تنقل أعماله إلى الشاشة : إنها حالة ما ليل على النهار الذي تم اقتباسه وإخراجه في 2012 من طرف ألكسندر مع مؤلف آخر من أصل جزائري هو دانيال سان هامون.

تبدأ قصة الفيلم في 1930، السنة الموافقة للذكرى المئوية الأولى للاحتلال والتي قدمت كعصر للمثالية والأوهام.

وكانت عائلة يونس (الذي يطلق عليه اسم جوناس ليسهل عليه الاندماج في المجموعة المغلقة لأبناء المعمرين) محل مراقبة لصيقة بسبب انخراط عمها الصيدلي المناضل في الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري الذي أسسه فرحات عباس. غير أن هذا العصر الحلم سرعان ما أتبّع باندلاع الحرب التي وضعت حدا لعلاقته المثالية مع أصدقائه المسيحيين واليهود ولكن أيضا لحبه غير المحتمل للسيدة الجميلة المترددة كازينوف.

لقد تخلل هذا العمل الكثير من الحنين الذي أدخل عليه أركادي العديد من الذكريات المهمة من أفلامه السابقة مثار جدل واقتبس في السنة نفسها انطلاقاً من رواية ياسمينه خضرا : فيلم الاعتداء الذي اقتبسه جويل طوما والسينمائي اللبناني زياد الدويري الذي تولى إخراج الفيلم.

وبأسلوب يجمع بين التحقيق البوليسي والموضوع السياسي، يروي ياسمينه خضرا، كيف أن طبيبا فلسطينيا يحمل الجنسية الإسرائيلية يكتشف أن زوجته كانت من بين ضحايا تفجير انتحاري في قلب تل أبيب، ليدرك أن زوجته كانت الانتحارية وأنه لم يكن يتوقع انتقالها إلى أعمال العنف.

لقد شارك منتجون من عدة دول (فرنسا، بلجيكا ومصر وقطر) في التركيب المالي لهذا الفيلم الذي تم إنجازه بمهارة كبيرة، ولكن من خلال إدخال بعض التغييرات

على العمل الأصلي (مثل اغتيال الشيخ ياسين من طرف الإسرائيليين) مما زاد من غموض الاقتباس.

وشارك ياسمينه خضرا في 2014 إلى جانب رشيد بوشارب في كتابة سيناريو طريق العدو الذي تم تصويره في الولايات المتحدة والمستلهم من فيلم رجلين في المدينة لـ جوزي جيوفاني (1973).

ويستأنف فيلم بوشارب اثنين من الموضوعات المتكررة في أعماله السينمائية : العنصرية والهجرة في سياق بصدد التطور في الولايات المتحدة من ذلك تصاعد ظاهرة الإسلاموفوبيا.

لقد استفاد فيلم طريق العدو من إخراج فعال وكذلك من توزيع استثنائي بفضل مشاركة فورست ويتيكر، بريندا بليتان، هارفي كيتل... إلخ. لقد كتب ياسمينه خضرا ورشيد بوشارب مؤخرا معا سيناريو بعنوان كوهيبا يندد بالعنصرية التي يتعرض لها الأشخاص من أصل إفريقي في كوبا.

ولم يتم حتى الآن وضع المشروع قيد الإنتاج، بالإضافة إلى مشاركة ياسمينه خضرا في 2006، مع عبد الكريم بهلول في كتابة سيناريو بعنوان عشرة ملايين سنتيم لـ بشير درياس، مستوحى بتصرف من الجزائر الجديدة، العبت اليومي لسليم مرياش.

وانطلاقا من رواية لـ تشيخوف نهاية ممثل، أخرج رابح بوبراس حنين العالم في 1994 مع سيراو بومدين وأرسلان فطومة، غير أن هذا الفيلم لا يزال حبيس الأدرج. وفي الفترة نفسها، تم إخراج تحفة الأدب المغربي الخبز الحافي التي كتبها محمد شكري، من طرف السينمائي الجزائري رشيد بلحاج.

فلا بد من كلمة للإشارة أيضا إلى عمل المخرج الفرانكو - جزائري عزيز بقاق، بعنوان الحي القصديري شابا الذي أخرجه كريستوفر ريقيا (1997).

وستكون حياة ونضال المهاجرين الجزائريين في فرنسا موضوع عدة أفلام ومن بينها العيش في الجنة (1999) لـ بوعلام قرجو الذي أنتجه رشيد بوشارب وكتب السيناريو كل من بوعلام قرجو، أوليفيه دويير وأوليفيه لوريل، انطلاقا من رواية إبراهيم بن عيشة بعنوان العيش في الجنة، من واحة إلى حي قصديري.

ويروي الفيلم حياة عائلات جزائرية في الأحياء الفقيرة لنانتير عند نهاية حرب الجزائر، حيث جلب لخضر، مهاجر عامل في البناء، عائلته التي كان يرغب في توفير شقة لها جديدة بهذا الاسم ؛ ولهذا يصبح «بائع أحلام» بينما تناضل زوجته في شبكات اتحادية فرنسا لجبهة التحرير الوطني .

ويبلغ الفيلم ذروته مع أحداث يوم 17 أكتوبر 1961، ووصف أعمال العنف التي تعرض لها سكان الأحياء القصدية من الجزائريين . ويعطي العمل الأدبي هنا للفيلم بعدا غنيا للفحص الاجتماعي حتى لو كان من باب الشهادة حول مصير . وهناك مثال آخر، حامل المحفظة، الذي قام باقتباسه إلى الشاشة أكلي طاجر نفسه لحساب كارولين هوبير في 2002 .

فحرب الجزائر هنا ينظر إليها من فرنسا بعيون طفلين، ابن مناضل في اتحادية فرنسا لجبهة التحرير الوطني، ربط الشاب عمر الذي يصبح جامعا للتبرعات التي ينقلها في محفظته، علاقات مع طفل من نفس سنه، ابن أحد الأقدام السود، فهل ستصمد صداقتهما أمام التزامات الخصوم ؟ وتجدر الإشارة في البداية إلى عمل آخر، 40 سينما وأدب عربي لأكلي طاجر، كان ذات مرة ربما، تم اقتباسه تحت نفس العنوان من طرف شارل نيمز في 2012 . ويسرد الكتاب والفيلم، كيف أن مريم البنت الوحيدة لأحد المهاجرين تطلب من والدها محمد، إيواء عشيقها غاستون لبضعة أيام . وبعيدا عن الاقتباس، يبدو من المفيد التذكير بالفيلم الجميل لعبد الكريم بهلول الذي كرس للكاتب الجزائري جان سيناك تحت عنوان (الشمس المغتالة، 2004)، مناضل من أجل قضية الاستقلال، اغتيل في 1973 في ظروف لم يتم الكشف عنها .

لقد تم إشراك مراسل جريدة لوموند السابق بالجزائر جان بيير بيرنوسيل هوغوز في السيناريو الذي يتطرق للمسار الشجاع لجان سيناك .

ومن جانبه، أصر كمال دهان على اقتباس رواية الحراس، لكاتب جزائري آخر اغتيل من طرف الإسلاميين في 1994 ويتعلق الأمر بالطاهر جعوط . وتحت عنوان المشتبه بهم، رسم كمال دهان معركة طبية نفسانية شابة تحاول تأليف كتاب عن الصدمات التي خلفتها حرب الجزائر، ترفض الأصولية الدينية والتوافق الاجتماعي السائد في أواخر هذا القرن العشرين وتشعر هي وشريكها أنهما مراقبان .

لقد أحدثت وجهات نظرهما المتعارضة مع الحياة والمجتمع الجزائري وتطوره، ردود فعل مختلفة لديهما في مواجهة الاضطهاد.

وبعد أن رافق مهدي شارف والده إلى فرنسا عندما كان في سن الحادية عشر، عاد إلى الجزائر في عام 2007 من أجل اقتباس إحدى مسرحياته، بعنوان صيف 62، التي أصبحت خرطوشة غولواز، فيلم يستند على أرضية أقرب إلى السيرة الذاتية كون مهدي شارف من مواليد إحدى مناطق تلمسان في 1952 وغادر ليلتحق بوالده في فرنسا في 1963.

خرطوشة غولواز، فيلم يسافر من خلاله المصير الشخصي والجماعي عبر نظرات الأطفال التي غالبا ما تكون أكثر صلة منها عند الكبار.

لقد قرر مرزاق علواش الذي طالما أنجز أفلامه انطلاقا من السيناريوهات الأصلية، في 2011، اقتباس عنوان أسطوري لكتاب لويس غارديل، خليج الجزائر العاصمة. وهو بعد مؤلف كتاب حصن ساغان أو الهند الصينية حيث يعود غارديل في خليج الجزائر العاصمة إلى السنوات الأخيرة من الجزائر الفرنسية، ويظهر مقطعا من عدم الاهتمام بالوعي في نهاية الفترة. ويسجل لويس غارديل ومرزاق علواش، شهادة عن تاريخ لم يتوقف.

والآن، يمكنهم أن يأتوا، إنها رواية جميلة جدا لـ أرزقي ملال تم اقتباسها بتصرف للسينما من قبل مؤلفها ومخرجه سالم براهيم (2015). فقد قرر الصديقان الاحتفاظ بالعنوان الأصلي لأحد الأفلام التي تصف القلق والرعب الذي كان يعيشه الجزائريون في التسعينات عندما كان المتطرفون الإسلاميون يهددون حياة الجميع.

أنهى أحمد راشدي مرحلة ما بعد انتاج المسلسل من 15 حلقة مدة كل واحدة منها ساعة، والذي جرى إعداد انطلاقا من قصة لـ محمد معاريفة ظهرت تحت عنوان الأسوار السبعة للقلعة. لقد قدم معاريفة في هذه الملحمة، سردا استثنائيا حول حرب التحرير بنظرة خالية من التحيز لكلا الجانبين، جانب المعمرين الأوروبيين المتيقنين من حقوقهم المطلقة وجانب عمالهم المصممين على التحرر من نيرهم. ويصف أحمد راشدي فيلمه على النحو التالي : «إنه فيلم يتحدث عن حرب التحرير الوطنية بدون شخصيات تاريخية به، لقد أصبحنا نتلقى تهديدات بالقتل عندما نتطرق لشخصية تاريخية».

ويبدو لنا من المفيد أن نشير في نهاية هذا المقال إلى العدد الكبير من الأفلام الوثائقية المكرسة من طرف السينمائيين للمؤلفين الجزائريين.

ويبقى كمال دهان الأكثر غزارة وتأليفا من بين السينمائيين، صديق الآداب الذي كرّس بين 1984 و1995 العديد من الأفلام القصيرة لهذا الموضوع وتخصيص اثنين منهما للمسرح، كما احتفى بكاتب ياسين في فيلم الحب والثورة ونجمة، وكذلك بأسيا جبار في فيلم نساء الجزائر وبين الظل والشمس للكاتبة نفسها.

وخصص زارع الشعر لبوعلام كمال (2007)، فيلما وثائقيا مدته ساعة واحدة للشاعر الكبير الراحل جمال عمراني. كما كرّم عمر لكموم أيضا رشيد بوجدره في فيلم مسار كاتب (2012)، في حين تطرق عبد النور زحراح لموريس بونس، مؤلف الغريب (2007)، وذكر علي موزاوي بأهمية حضور مولود فرعون. ومن كل ما سبق، يمكن تقديم بعض الإسقاطات أو الاستنتاجات، ونذكر في البداية العدد الكبير من الأفلام التي تم استلهاها من الأعمال الأدبية سواء في الجزائر أو في أي مكان آخر والتي لها علاقة قوية بالتاريخ أو المجتمع الجزائري.

ويكذب هذا الإفراط الفكرة المسبقة التي مفادها بقاء الأدب الذي يعالج الشأن الجزائري على الهامش.

وبموازاة ذلك، لقد أظهرت السينما الجزائرية أنها تستطيع أن تنتج المعنى عندما تعتمد على مؤلفين في سيناريوهاتهم أو وضع حبكة محكمة لعملهم السينمائي. وعلى العكس من ذلك وبالرغم من وجود استثناءات نادرة، فإن سينما المؤلف التي يكتب فيها السينمائي السيناريو ويتولى الإخراج، لم تعرف سوى القليل من النجاحات البارزة.

وتتعلق الملاحظة الأخيرة بالقليل من السينمائيين المحترفين الذين يمارسون بانتظام في السينما الجزائرية.

ويستخدم هذا النقص في الغالب لتبرير اختيار السينمائيين الجزائريين بأنفسهم معالجة النصوص الخاصة بهم، وحتى لو استدعى الأمر اللجوء إلى كتاب النصوص من أجل صقل السيناريو النهائي.

الملحقات

قائمة الأفلام الجزائرية أو المنتجة بالاشتراك، المقتبسة أو المستوحاة من الأعمال الأدبية :

1961 : عندي ثماني سنوات من إخراج يان ماسون وأولغا ورونييه فوتييه، تم التحضير للفيلم من طرف جاك شاربي وفرانز فانون .

1962 : أشجار زيتون العدالة لـ جيمس بلو المستوحى من رواية جان بيليغيري

1963 : أمهاتنا، أطفال القصب لـ مصطفى بديع المستمد من مسرحية عبد الحليم رايس

1964 : فيلم التخرج من معهد الدراسات العليا في السينما في باريس لـ أحمد بجاوي المقتبس من رواية لـ راي برادبوري « الفاكهة في قاع الوعاء » تحت عنوان « لن تتزوج إطلاقا » .

1966 : قادة المائة لـ مارك روبسون عن رواية جان لارتيغي الاستعماري (3 جوائز أوسكار) .

1965 : فجر المعذبين لـ أحمد راشدي : سيناريو رونييه فوتييه وتعليق مولود معمري .

1965 : بمثابة روح لـ عبد المالك بوقرموح المستوحى من نص لـ مالك حداد

1966 : معركة الجزائر لـ جيلو بونتيكورفو مقتبس من عمل لـ ياسف سعدي

1968 : الغريب لـ لوتشينو فيسكونتي المقتبس عن ألبير كامو 1968 وفيلم Z لـ كوستا غافراس المقتبس عن فاسيلي فازيليوكوس من طرف جورج سمبران .

1968 : حسان طيرو لـ محمد لخضر حامينا المقتبس عن مسرحية رويشد .

1968 : الإضراب (الهروب من الجحيم في سن العاشرة) مستوحى من نص لـ مالك حداد .

1969 : الأفيون والعصا لـ أحمد راشدي المقتبس من رواية « تالة » لـ مولود معمري .

- 1970 : إيليز أو الحياة الحقيقية لـ ميشال دراش المستوحى من رواية كليز إيتشيرلي .
- 1970 : متاريس الطين لـ ج ل - بيرتوسلي المأخوذ عن كتاب جان أوفينارد (دراسة سوسولوجية عن قرية تونسية) .
- 1970 : اعترافات أكثر عذوبة لـ إدوارد مولينارو المستوحى من عمل لـ جورج أرنو .
- 1971 : الحمار الذهبي لـ سيرجيو سبينو المستوحى من عمل لـ لوسيو أبولوس
- 1971 : تحيا يا ديدو لـ محمد زينات المأخوذ من رواية حيمود براهيم (المدعو مومو) .
- 1971 : غورين لـ محمد إيفتسان، سيناريو عبد القادر علولة (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) وديسمبر لـ لخضر حامين انطلاقا من سيناريو لـ جورج أرنو .
- 1972 : الحريق لـ بديع المستوحى من عمل لـ م ديب في 11 جزء لمدة ساعة (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1972 : العودة لـ محمد سليم رياض المأخوذ من عمل لـ آنيا فرانكوس (الفلسطينيون) .
- 1972 : الغولة لـ مصطفى كاتب، المستوحاة من مسرحية عبد القادر علولة .
- 1973 : الراهب، سيناريو لطفي الخولي .
- 1973 : نوة لـ عبد العزيز طولبي، المأخوذ من سيناريو لـ الطاهر وطار (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1973 : « أصبع في الزحام » لـ أحمد راشدي، أنجز في فرنسا، المستوحى من سيناريو لـ رشيد بوجدر، شهادة حول العمال المهاجرين
- 1974 : هروب حسان طيرو لـ مصطفى بديع المأخوذ عن مسرحية لـ رويشد .
- 1975 : ريح الجنوب لـ سليم رياض، استنادا لرواية عبد الحميد بن هدوقة .
- 1975 : وقائع سنوات الجمر لـ لخضر حامين الذي شارك في تأليفه رشيد بوجدر .

1976 : صمت الرماد، فيلم طويل لـ يوسف عبد الرحمن صحراوي (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) استنادا لرواية قدور محمصاجي الذي كتب السيناريو والحوار أيضا. تم بث فيلم صمت الرماد عدة مرات على شاشات التلفزيون الجزائري).

1976 : الشبكة لـ غوثي بن ددوش، سيناريو مراد بوربون .

1977 : حواجز لـ أحمد لعلام، سيناريو الطاهر وطار وأحمد لعلام.

1977 : زيتونة بولهيلت لـ ندير عزيزي استنادا لقصة شفاهية لمالك حداد .

1977 : الأيام المنسية لـ محمد فوغالي - سي زعرور المستوحى من رواية توباز لـ مارسيل باغنول من اقتباس رضا حوحو للإذاعة والتلفزة الجزائرية .

1978 : علي في بلاد السراب لـ أحمد راشدي، سيناريو رشيد بوجدره .

1978 : حسان طيرو في الجبال لـ موسى حداد - رويشد (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .

1979 : موت الليلة الطويلة لـ سليم رياض وغوثي بن ددوش، المستوحى من تعليق لـ مولود معمري .

1979 : بوعلام زيد لقدام لـ موسى حداد المستوحى من مسرحية لـ سليمان بن عيسى (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .

1980 : جلطي لـ محمد إيفتسان من سيناريو لـ عبد القادر علولة (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .

1980 حمق سليم لـ بن براهيم وفقا لـ غوغول (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .

1980 : نهلة لـ ف بلوفة وسيناريو رشيد بوجدره (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .

1980 : ويست انديز لـ محمد المستوحى من نص مسرحية « الزوج » للكاتب دانيال بوكمان من جزر الأنثيل، إنتاج مشترك مع الإذاعة والتلفزة الجزائرية والشاشات رقم 12 ص 44.

1981 : أغصان النار لـ محمد إيفتسان المستوحى من رواية مالك واري « الحبوب في المطحنة » .

1982 : متفرقات (جماعي) المستمد من مجموعة نصوص زهور زراري .

- 1982 : حسان طاكسي لـ سليم رياض المستمد من مسرحية رويشد .
- 1982 : بوزيان في القلعة لـ بلقاسم حجاج، التعليق لـ عبد القادر علولة (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1982 : حصاد الفولاذ لـ غوثي بن ددوش وسيناريو مراد بوربون .
- 1982 : الدوامة، سيناريو واقتباس سيد أحمد أقومي، استنادا إلى رواية دوستويفسكي، الجريمة والعقاب (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1982 : حفلة الطلاق لـ عبد الحميد مهداوي استنادا لنص عبد الحميد بن هدوقة . (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1983 : كم أحبك لـ عز الدين مدور استنادا إلى نص لـ عبد القادر علولة (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1983 : هروب حسان طيرو لـ مصطفى بديع (الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينيمياتوغرافية) .
- 1983 حفل إيتوري سكولا المستوحى من مسرحية من تأليف وإخراج جان كلود بونشان (مؤسس مسرح الشمس مع أريان بوشكين في عام 1981) .
- 1984 : شاي في الحرم لـ آرشي أحمد ومهدي شريف عن رواية أطفال القصة (أعيد إنتاجها) من طرف حاج رحيم انطلاقا من مسرحية عبد الحليم رايس (الإذاعة والتلفزة الجزائرية) .
- 1987 : أبواب الصمت، سيناريو مراد بوربون وعمار العسكري .
- 1990 : أحمد راشدي يقتبس للسينما والتلفزيون الأسد الإفريقي لـ أمين معلوف غير أن الفيلم لم ينجز .
- 1990 : وقبل عامين من اغتياله من طرف الإرهاب الأصولي، اقتبس عبد القادر علولة لحساب التلفزيون العديد من الروايات من بينها مجنون ليلى والسلطان والغريان والوسام والشعب فاق والواجب الوطني (من إخراج بشير بريشي) كما كتب أيضا نصين لـ محمد إيفتسان غورين 1972 وجلطي 1980 . كما قام بوضع التعليق لفيلمين بوزيان القوال لـ بلقاسم حجاج 1983 وكم أحبك لـ عز الدين مدور 1985 .

- 1991 : « الغزالة » مسلسل من ثماني حلقات لـ يوسف عبد الرحمن صحراوي (المؤسسة الوطنية للإنتاج الفني والتلفزيون الجزائري)، من سيناريو وحوار قدور محمصاجي . وتم بث فيلم الغزالة عدة مرات من طرف التلفزيون الجزائري .
- 1992 : إنها الحرب ، فيلم لأحمد راشدي وموريس فايلفيس تم إخراجة في فرنسا ، خيالي من 90 دقيقة 2x بالألوان للتلفزيون . مقتبس من « سلام الشجعان » لـ جان كلود كارييرو « ينادوننا الفلاقة » للرائد عز الدين .
- 1993 : موريتوري لـ عكاشة تويته عن رواية ياسمينه خضرا (أنجز) .
- 1993 : الخبز الحافي لـ ر بن حاج عن رواية محمد شكري (أنجز) .
- 1994 : حنين العالم، اقتباس رابح بوراس عن رواية لـ تشيخوف، نهاية ممثّل مع صيراط بومدين وفطومة أرسلان (أنجز) .
- 1997 : الربوة المنسية لـ عبد المالك بو فرمّوح عن رواية لمولود معمري .
- 1997 : حي شابا القصديري لـ كريستوف ريقيا عن رواية عزوز بقاق .
- 1997 : العيش في الجنة لبوعلام قرجو عن رواية براهيم بن عيشة حامل المحفظة لـ كارولين هيرت عن رواية أكلي طاجر .
- 2004 : الشمس المغتالة لـ عبد الكريم بهلول حول حياة جان سيناك .
- 2004 : المتشبهون لـ كمال دهان عن رواية الحراس للطاهر جعوط .
- 2004 : عذراء الجبل، مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة من إنتاج سامي الجنيدي وتأليف عز الدين ميهوبي .
- 2006 : عشرة ملايين سنتيم لـ بشير درياس وسيناريو ياسمينه خضرا وعبد الكريم بهلول المأخوذ بتصرف عن رواية « العبث اليومي » لـ سليم مريمش .
- 2007 : خرطوشة غولواز لـ مهدي شارف عن مسرحيته 1962 .
- 2007 : سلطان الماء لـ بلقاسم وهدى، سيناريو مستوحى من رواية « حاكم الندى » لـ جاك رومان .
- 2008 : أرخبيل الرمال لـ غوثي بن ددوش وسيناريو مراد بوربون .
- 2007 : زارع الشعر لـ بوعلام كمال، وثائقي من 58 دقيقة حول جمال عمراني .

- 2011 : اقتباس ثلاثية محمد ديب من طرف بهلول فيلم ولم تنجز .
- 2011 : خليج الجزائر العاصمة لمرزاق علواش المقتبس عن رواية لويس غارديل .
- 2012 : ما لليل على النهار لأركادي عن رواية ياسمينه خضرا .
- 2012 : الاعتداء لزياد الدويري عن رواية ياسمينه خضرا .
- 2012 : زبانه لسعيد ولد خليفة، سيناريو الكاتب الجزائري عز الدين ميهوبي .
- 2012 : كان ذات مرة وربما لا، لشارل نيمز عن رواية أكلي طاجر .
- 2013 : افتني رمضان، مؤلف حفينة، حياة محترقة عن رواية رشيد حمودي .
- 2013 : هلال عبد الرزاق، حمداني عدة عن كتاب عمار بلخوجة .
- 2015 : بعيدا عن الرجال لـ دافيد أولهوفن عن رواية الضيف المأخوذ عن مجموعة نصوص المنفى والمملكة (1957) لألبير كامو .
- 2015 : الآن يستطيعون المجيء لأرزقي ملال، من إخراج سالم براهيم .
- 2015 : الدخلاء لـ محمد حازورلي انطلاقا من سيناريو للكاتب جمال الدين حازورلي .
- 2015/2016 : أحمد راشدي يقتبس في شكل مسلسل وفيلم رواية محمد معاريفة : « الأسوار السبعة للقلعة » . من جزئين .

2 - سوريا

علاقة السينما الروائية السورية بالأدب

لمى طيارة « ناقد سينمائية سورية »

مقدمة

رغم أن السينما السورية وأفلامها، لم ترتق يوما لتصبح فنا وصناعة واكتفت بالشطرنج الأول ألا وهو الفن فأنتجت أفلاما نخبوية لم تعتمد على العائد الربحي لهذا الإنتاج، رغم ذلك تبقى سوريا في مقدمة الدول العربية في مجال السينما والإنتاج بعد مصر رغم الفارق الكبير في الإنتاج الذي كان يصل إلى واحد مقابل عشرين فيلما بالسنة لصالح مصر، ثم تقلص الفارق ليصل إلى ما يقارب الثلاثة أفلام سنويا في سوريا مقابل خمسة عشر فيلما مصرياً (حسب تصريحات شركات الإنتاج المصرية لعام 2010) .

فلقد أولت الدولة في سوريا ومنذ ثورة الثامن من آذار عام 1963 الاهتمام الكبير بالسينما كفن وخصوصا مع ظهور الفكر الاشتراكي، فأُسست في القطاع العام « المؤسسة العامة للسينما » مهمتها إنتاج الأفلام السينمائية السورية ورعاية هذا الفن بشكل عام.

قد يبدو في الظاهر أن هذا التأسيس أظهر أشد أنواع الاهتمام بهذه الصناعة والتي سبق وأشرنا إلى أنها لم ترق لمرحلة الصناعة، ولكنها في الحقيقة كانت جزءا من مخطط لتنفيذ وتطبيق الاشتراكية بكافة أشكالها، بدءا من تأميم المصانع والمعامل وإنهاء بتأميم الفكر، ولأن الإنتاج السينمائي لم يرقى لمصاف الصناعة ففي حقيقة الأمر كان التأميم أشبه بحبس الحرية وتقييدها، فأطبق القيد على النصوص وعلى الإخراج وعلى كل ما بإمكانه أن يقيد الفنان المبدع.

ولكن، ورغم هذا القيد، ولربما نتيجة له ظهر مخرجون سوريون كانوا من أوائل الذين تخرجوا من الاتحاد السوفييتي الذي كان أب الاشتراكية حينها، ولعبوا لعبة جديدة على القطاع العام وذلك بدءا من الثمانينات، لينحوا في أعمالهم سياق « سينما المؤلف » والتي ستؤهلهم فيما بعد لكي يخرجوا أعمالا، تتضمن فكرهم وإبداعاتهم.

نشأة السينما السورية

أولا : سينما القطاع الخاص

تعتبر سوريا من أقدم البلدان العربية التي تعرفت على الفن السينمائي وعلى الأفلام السينمائية بشكل عام وكان ذلك في مدينة حلب تحديدا نظرا لأن هذه الولاية كانت الأقرب من السلطة العثمانية الحاكمة أيامها، ففي عام 1908 شاهد الجمهور الحلبي أول عرض سينمائي قادم من تركيا فكان العرض الأقدم.

أما البداية الحقيقية لإنتاج أول فيلم سينمائي فكانت حين تحمست مجموعة من الشباب السوري لهذا الفن القادم إليهم من أوروبا، وذلك في منتصف عشرينيات القرن العشرين، وعملوا على إيجاد صناعة سينمائية في سوريا.

ففي عام 1927 تحديدا، انطلق تصوير أول فيلم سوري بقيادة رشيد جلال الذي كان يمتلك حينها معدات سينمائية، كاميرا سينمائية مع آلة عرض ولوازم للتحميض والطبع وغيرها، وقد اتفق رشيد جلال مع مجموعة من الشبان، منهم أيوب بدري وأحمد تملو، على تصوير فيلم سينمائي وضع له السيناريو رشيد جلال بنفسه، وأنتجته شركة (حرمون فيلم للإنتاج السينمائي) التي أسسها وشركاءه في دمشق.

وقد كانت قصة الفيلم تركز على قصة حقيقية لمجموعة من اللصوص عاثت فسادا في دمشق وضواحيها ابان حكم الملك فيصل الأول 1920، أطلق على هذا الفيلم اسم « المتهم البريء » واستمر تنفيذه حتى عام 1928 أي حوالي العام الكامل، لا لسبب، إلا لأن بعض مشاهده قد تمت إعادة تصويرها ومونتاجها بسبب الشابة المسلمة التي لعبت دورا فيه. يعد فيلم « المتهم البريء » والذي عرض في سينما « الكوزموغراف » في ساحة المرجة بدمشق ولاقى نجاحا لافتا وقتها، الانطلاقة الحقيقية للسينما السورية.

في تلك الفترة وتحديدًا عام 1925 كان الفنان الشاب (بهجت المصري) متحمسا وبشدة للسينما، فعمل على إنتاج العديد من الأفلام السينمائية القصيرة . وفي عام 1926 أنتج أول أفلامه الطويلة برفقة مجموعة من الشباب أيضا ولكنه ما لبث أن انفصل عنهم ليعود للعمل وحيدا ويعود مرة أخرى لإنتاج الأفلام القصيرة والتي كان يقوم بتصويرها وطبعها بنفسه، كما أنتج العديد من الأفلام السورية التسجيلية، وعليه يعد هذا الفنان الشاب أحد رواد السينما السورية القصيرة والتسجيلية .

منذ ذلك التاريخ 1927 وحتى عام 1963 توالى شركات الإنتاج السينمائي الخاص في الظهور .

ففي الثلاثينيات تابع رشيد جلال نشاطه السينمائي، حيث اتفق مع مجموعة من التجار - منهم عطا مكي صاحب المكتبة العمومية في دمشق على تأسيس شركة للإنتاج السينمائي أطلق عليها « هليوبوليس » . من جهة أخرى اتفق مع صديقه إسماعيل أنزور (وهو والد المخرج نجدة أنزور الذي عرف كمخرج للدراما التلفزيونية) والذي كانت له تجربة سينمائية في النمسا لتصوير فيلم كتب له السيناريو وأخرجه إسماعيل أنزور بنفسه . كان هذا الفيلم ثاني الأفلام الروائية الطويلة الصامتة، وسمي « تحت سماء دمشق » وتم تصويره وطبعه وتحميضه في معامل الشركة، وتم عرضه في سينما (جناق قلعة) بالصالحية في دمشق، وهي أول دار عرض فخمة تم إنشاؤها عام 1916 وعمل في بنائها وتصميمها النحاتون والفنانون وكانت من أروع دور العرض السينمائية في ذلك الوقت .

وفي عام 1932 وبعد أن عرض في مصر الفيلم المصري الناطق « أنشودة الفؤاد » وكان لمخرج إيطالي، قرر القائمون على فيلم « تحت سماء دمشق » إضافة بعض المقاطع الموسيقية العربية المسجلة على أسطوانات .

ثم في العام 1936 عادت شركة « حرمون فيلم » لإنتاج فيلم صامت بعنوان « نداء الواجب »، وفي العام 1938 صور أيوب بدري فيلم « الغرام عند العرب »، لكنه لم يعرض ربما لخلاف بين المنتجين .

ثم أنتج نزيه الشهبندر فيلم « نور وظلام » وهو أول فيلم سينمائي سوري ناطق . وفي عام 1950 تأسست شركة « عرفان وجالق » في مدينة حلب هذه المرة، وأنتج أول فيلم للشركة « عابر سبيل » وهو يعتبر ثاني فيلم سينمائي سوري

ناطق، وكان هذا الفيلم من إخراج وتصوير أحمد عرفان. ثم ومع بداية الستينات ومع فيلم « الوادي الأخضر » الذي أنتجه زهير الشوا 1963 وتلاه الفيلمان « وراء الحدود » و« لعبة الشيطان » 1966 للمنتج نفسه.

انتهى إنتاج القطاع الخاص وبدأ العصر الجديد للسينما السورية ضمن القطاع العام تحت مظلة « المؤسسة العام. للسينما ».

ثانيا : سينما القطاع العام

حين تأسست المؤسسة العامة للسينما عام 1963 كانت تقتصر على إنتاج الأفلام القصيرة، وكانت تنتظر أن يتم تأهيل إطارات من السينمائيين قبل أن تبدأ مرحلة الإنتاج للأفلام الروائية الطويلة، وكانت تنقصها القاعدة المادية والاقتصادية الأساسية لإنتاج الأفلام الروائية.

ويجب أن لايفوتنا أيضا أن تأسيس هذه القطاع أحدث الكثير من الفوضى والمشاكل الداخلية السينمائية، بين منتجي ذلك العصر « القطاع الخاص » ومنتجي المرحلة الجديدة « القطاع العام »

لم تنتج سينما القطاع العام منذ تأسيسها عام 1963 وحتى عام 1970 سوى فيلما روائيا واحدا هو « سائق الشاحنة » من إخراج اليوغسلافي بوشكو فوتشينتس عام 1967 والذي استعانت به المؤسسة حينها كخبير سينمائي نظرا لنقص الإطارات كما سبق وأن أشرنا.

ولكن وبعد الاستقرار السياسي الذي شهدته سوريا مع الحركة التصحيحية عام 1970 عادت مؤسسة السينما وأنتجت ما بين عامي 1971-1972 أربعة أفلام سينمائية كان من أهمها فيلم « الفهد » عام 1972 للمخرج السوري نبيل المالح، وفيلم « المخدوعون » لتوفيق صالح عام 1972، ولقد تميزت أفلام تلك المرحلة بتطرقها للمواضيع الحساسة والجوهرية والاهتمام بالجانب القومي، والابتعاد عن كل ما هو ترفيهي واستهلاكي، بمعنى أنها اقترنت أكثر من النخبوية وطرحت القضايا التي تشغل بال المواطن العربي الاجتماعية والقومية والوطنية وحتى المشاكل الحياتية المعاصرة.

عام 1973 قام المخرج محمد شاهين بإخراج فيلم « وجه آخر للحب » ثم تبعه بعد عام بفيلمه « المغامرة » 1974 المأخوذ عن نص لمسرحية للكاتب السوري سعد الله ونوس تحت اسم « مغامرة رأس المملوك جابر »، كما أنتجت مؤسسة السينما

في العام نفسه عملين أحدهما حمل اسم « كفر قاسم » للمخرج برهان علوية ويدور حول مذبحه كفر قاسم الشهيرة، والآخر فيلم للمخرج العراقي قيس الزبيدي تحت عنوان « اليازري » وتوالت الإنتاجات السينمائية حتى كتابتنا لهذه السطور، ولكن الفيلم الحقيقي الذي سجل نقلة نوعية في ذلك الوقت كان للمخرج نبيل المالح تحت عنوان « بقايا صور » المأخوذ عن رواية للكاتب السوري حنا مينه تحمل نفس الاسم، والذي أنتج عام 1979 لما يحمله من رؤى ومعايشة للواقع.

السينما السورية الجديدة / بدءا من الثمانينات

توقفنا عند هذا التاريخ بالذات لأنه منذ مطلع القرن العشرين، بدأت تظهر على الساحة السورية أفلام تختلف عما سبقها من أفلام الستينات والسبعينات، من حيث الأفكار والإخراج، والسبب في ذلك وجود مخرجين سينمائيين مجددين، عاد معظمهم من دول اشتراكية كانت رائجة السمعة سينمائيا حينها، أمثال محمد ملص وأسامة محمد وعبد اللطيف عبد الحميد وسمير ذكرى وماهر كدو وغيرهم.

في هذه الفترة ظهرت أفلام تحمل طابع وروح مبدعيها هؤلاء العائدين بروح شابة تحمل الأمل والرغبة في العمل السينمائي السوري. ورغم أن هؤلاء المخرجين كانت لديهم نزعات وطموحات فردية، إلا أن ما جمع بينهم وأعطى للسينما السورية طابعها وخصوصيتها، هو ابتعادهم عن الميلودراما والدراما المصرية التي سادت في السينما العربية، لكننا لا نستطيع أن ننكر بطبيعة الحال تأثر هؤلاء المخرجين من جانب آخر بالفكر الاشتراكي بسبب دراسة معظمهم وتخرجهم من تلك البلاد، فكانت لديهم ميول وإيديولوجيات جاؤوا بها إلى السينما، فشهدت تلك الفترة نهضة سينمائية، وعرفت هذه العروض جماهيرية عالية ليس من قبل الجمهور السوري فقط ولكن لدى كل الجماهير العربية والأوربية التي تابعت هذه الأفلام خلال عرضها في المهرجانات وحصولها على جوائز هامة، نذكر من هذه الأفلام :

فيلم « وقائع العام المقبل » لسمير ذكرى وفيلم « نجوم النهار » لأسامة محمد و« أحلام المدينة » لمحمد ملص.

ثم بدأت في مرحلة التسعينيات موجة جديدة من الأفلام السينمائية الروائية، بدأها المخرج عبد اللطيف عبد الحميد في فيلمه « رسائل شفوية » و« ليالي ابن

آوى « رغم أنها طرحت مواضيع هامة عن البيئة الريفية فقد حازت على جماهيرية عالية ونالت عدة جوائز.

ولكن نجاح تلك الفترة تكرس بشكل واضح من خلال فيلم نبيل المالح « الكومبارس » سنة 1993 الذي تضمن من جملة ما تضمن لغة إخراجية جديدة. ثم توالى النجاحات مع سمير ذكرى في فيلم « تراب الغرباء » وفيلم ماهر كدو « سهيل الجهات » وغيرها من الأفلام.

وبذلك نرى أن السينما السورية في القطاع العام قد فتحت الطريق أمام الإمكانات الإبداعية، ولكن يبقى إنتاج هذه المؤسسة محدودا وشحيحا إذا ما قورن بالإنتاج السينمائي المصري الذي اتبع أسلوب سينما القطاع الخاص وضخ الأموال وأرباح العرض والتوزيع.

علاقة السينما السورية بالأدب

بدأت علاقة السينما الروائية السورية بالأدب في وقت مبكر جدا، منذ تأسيس المؤسسة العامة للسينما أي منذ بداية السبعينيات من القرن العشرين.

ويبدو أن السينما الروائية السورية قد نهلت بشكل كبير من الأدب (رواية، قصة أو مسرحية) ويؤكد ذلك الكم النهائي للإنتاج السينمائي في القطاع العام المستمد من الأدب، فمن ضمن 57 فيلما أنتجته المؤسسة العامة للسينما في الفترة الممتدة بين 1967 و2012 نجد أن هناك ما يقارب 21 فيلما مستمدا من الأدب.

وكان اهتمام السينمائيين بالأدب بكافة أشكاله يرجع للقضايا الهامة التي كانت تشغل بال السينمائيين والتي طرحها الأدباء والرواة أنفسهم، سواء كانت هذه القضايا قومية، كما في قصص وروايات الفلسطينيين، غسان كنفاني، فقام المخرج خالد حماده 1971 بإخراج فيلم « السكين » عن رواية له، تحمل عنوان « ما تبقى لكم »، التي كتبها عام 1966، وقام المخرج خالد حماده بإعدادها للسينما، وهو الفيلم الذي اختلف حوله النقاد، فمنهم من رآه أحد أهم الأفلام السورية ومنهم من انتقده بشدة، وفي حقيقة الأمر وبالعودة للرواية الأصلية نجد أن غسان كنفاني اعتمد على أسلوب التجريب الفني فحطم كلا من الزمان والمكان، واستخدم العديد من الدلالات، وحين حاول المخرج أن يكون أميناً في نقل الرواية للسينما وقع في فخ المقارنة ذلك.

ثم في العام 1972 قامت المؤسسة العامة للسينما بإنتاج فيلم روائي طويل للمخرج المصري توفيق صالح (المخدوعون)، المأخوذ عن رواية أيضا للفلسطيني غسان كنفاني، (بمثقلين وكاست) فني سوري، وحصد هذا الفيلم نجاحا كبيرا، ليس هذا فحسب بل إنه حصد العديد من الجوائز، أهمها التانيت الذهبي في مهرجان قرطاج 1972، والجائزة الأولى لمنظمة السينما الكاثوليكية 1975، كما اعتبره النقاد واحدا من روائع السينما الكلاسيكية بل رائعة من روائع كلاسيكيات السينما العربية.

كما اهتم السينمائيون السوريون بالقضايا الوطنية، فلقد شغلت قضية استبداد الإقطاع واستغلاله للفقراء بال المثقفين، واعتبرت قضية ملحّة جدا لم يعد من الجائز السكوت عنها، من هنا أخرج السوري نبيل المالح فيلمين حول الإقطاع، الأول فيلم بعنوان « الفهد »، وهو الفيلم الذي استلهمه المخرج عن قصة للكاتب السوري حيدر حيدر تحمل نفس الاسم، وهي قصة سياسية تحكي عن فهد الذي ضيق عليه الإقطاع وأذله مما اضطره إلى أن يثور ويحمل بندقيته ويسكن الجبال. ورغم أن المخرج كان أمينا جدا في نقل الرواية للسينما وليس فقط روحها، إلا أنه لم يستطع نقل أو تجسيد تلك الشخصية البطولية التي منحها الكاتب للبطل وصورها عليه، أما الفيلم الثاني فهو فيلم « بقايا صور » المأخوذ عن رواية تحمل نفس الاسم للكاتب حنا مينه، وتدور أيضا حول ظلم الإقطاع واستغلاله للضعفاء والفقراء، ثم أنتجت المؤسسة العامة للسينما ثلاثية « العار » من إخراج كل من بشير صافيه، وبلال صابوني ووديع يوسف، عن قصص للكاتب السوري فاتح المدرس وتدور جميعها حول الصراع ضد سلطة الإقطاعي للبسطاء. ولكن هذه الثلاثية لم يتسنّ لنا مشاهدتها. كما أخرج ريمون بطرس فيلم « حسية » عن رواية بنفس الاسم لخيري الذهبي تتناول مرحلة من تاريخ دمشق تمتد من عام 1927 إلى عام 1950، رصد فيها الكاتب مجموعة من التحولات في المجتمع الدمشقي، مع التركيز على شخصه النسائية. والفيلم الثاني « دمشق يا بسمة الحزن » إخراج ماهر كدو عن رواية لألفة الأدلبي تدور أحداثها في حقبة الاحتلال الفرنسي لسورية وتركز على جوانب اجتماعية إلى جانب الهم الوطني، حيث تركز الكاتبة على العلاقة الجدلية بينهما، وجعل شخصيتها الرئيسية تمثل الوطن، كما يمثل شقيقها الذي يستشهد بعد معركة مع الفرنسيين الأبناء البررة حماة الوطن.

وفي عام 1985 تناول المخرج محمد شاهين قصة أخرى من قصص حنا مينه بعنوان « الشمس في يوم غائم » وعبر خيوط درامية متشابكة يروي الفيلم تطور

الوطني الوطني لدى شاب بورجوازي تائه لكنه في النهاية ينحاز إلى القوى الوطنية المناهضة للاحتلال. كما أخرج محمد شاهين في عام 1994 فيلماً بعنوان « آه يا بحر » عن رواية « الدقل » لحنا مينة وفيه يتناغم الهم الخاص مع الموضوع الوطني.

كما اهتم السينمائيون بالسيرة الذاتية التي كتبها الأدباء عن أنفسهم، كما فعل المخرج سمير ذكرى في فيلم « حراس الصمت » 2010 المأخوذ عن رواية للاديب السورية غادة السمان تحمل عنوان (الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية) تروي جزءاً من السيرة الذاتية للكاتبة، والذي نال المخرج عنه جائزة أحسن سيناريو في مهرجان مسقط الدورة السابعة، أو كما فعل قيس الزبيدي في فيلمه الروائي الطويل والوحيد الذي أنتجته له مؤسسة السينما، بعنوان « اليازلي » والمأخوذ عن رواية لحنا مينة تروي جزءاً هاماً من سيرته الذاتية.

كما استمدت السينما من المسرح في فترة السبعينيات وهي الفترة الأكثر إنتاجاً بالنسبة للسينما الروائية، فأنتجت المؤسسة العامة للسينما 1974 فيلماً للمخرج السوري محمد شاهين القادم من خشية المسرح والذي سبق له وأن أخرج عدة أعمال سينمائية لصالح سينما القطاع الخاص في سوريا بعنوان « المغامرة » وهو فيلم مأخوذ عن مسرحية للكاتب السوري سعد الله ونوس، بعنوان « مغامرة رأس المملوك جابر » وهو فيلم اجتماعي تدور أحداثه حول قصة تاريخية، محاولاً إعطاء بعض التفسيرات المعاصرة لها من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته ويستغل المملوك جابر الموقف وعدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدو فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره. ويذهب الحارس في مهمته تحذره أحلام كثيرة بالشرورة والجاه والجواري، ولكنه يكتشف بعد فوات الأوان أن الوزير طلب من العدو قطع رأس حامل الرسالة. وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية، في رسالة على أن الانتهازية لن تؤدي بصاحبها إلا إلى الفشل والموت، بينما يظل الشعب هو الذي بيده كل شيء وهو المنتصر في النهاية والمشهد الختامي للشعب وحده يتصدى لجند الأعداء وينتصر عليهم.

وبالفعل استطاع محمد شاهين أن يكون أميناً إلى حد كبير جداً في نقله لتلك المسرحية إلى السينما على اعتبار أن أصول المخرج تعود للمسرح، الأمر الذي ساعده على نقل وإعداد تلك المسرحية لتكون عملاً سينمائياً، رغم ما يحمله إيقاع الفيلم من لحظات تشابه الأداء المسرحي إلى حد كبير.

كما أخرج سمير زكري لمؤسسة السينما أفلاماً أخرى مستمدة من الأدب، فأخرج فيلماً بعنوان « حادثة النصف متر » 1980 المأخوذ عن رواية المصري صبري موسى، والتي يذكر لنا المخرج أنه قام بتكليف الكاتب بها، والتي عاد الكاتب بنفسه ليحولها إلى سيناريو فيلم مصري تم إنتاجه لاحقاً، ولكن لم يلق النجاح الذي لقيه فيلم سمير ذكرى كما تشير المقالات النقدية التي كتبت عنه. ثم في عام 1995 أخرج سمير ذكرى فيلم « تراب الغرباء » عن قصة كتبها فيصل خريش، وتدور حول الشيخ العلامة والمفكر السوري عبد الرحمن الكواكبي (1852-1902) الذي عرف على أنه رائد من رواد الحركة الإصلاحية العربية، كاتب ومؤلف ومحامي وفقه شهير، وهو صاحب الكتاب المشهور « طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد »، ويرصد الفيلم كفاح هذا العلامة ضد الإرث الفكري الثقيل الذي تراكم عبر أربعة قرون من الاحتلال العثماني لسورية. لقد فتح « الكواكبي » عينيه على الدنيا عندما كانت الإمبراطورية العثمانية في طريقها إلى الأفول والاضمحلال مع كل ما تحمله من أفكار وتصورات عن العالم. ويركز الفيلم على السنوات الأخيرة من حياة هذا المفكر ونضاله الدؤوب من أجل انتشار مجتمعه من هاوية التخلف والأفكار الظلامية إلى درجة أنه دفع حياته ثمناً لتكريس فكره في محاربة الاستبداد والجهل اللذين اعتبرهما الكواكبي « أهم الأسباب لتردي حال العرب والمسلمين ».

كما أنتجت المؤسسة العامة للسينما مؤخراً فيلمين، الأول فيلم « هوى » من إخراج واحة الراهب مأخوذ عن رواية للكاتبة هيفاء بيطار 2010، وأخرج غسان شमित فيلمه « الشراع والعاصفة » عن رواية تحمل نفس العنوان للكاتب حنا مينه.

ورغم أن عملية تحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، ليست بالعملية السهلة لأن عناصر السرد الأدبية تختلف بشكل كبير عن عناصر السرد السينمائية، هذا بالإضافة إلى الأمانة المطلوبة في نقل العمل الأدبي إلى سينمائي. تبقى السهولة في أننا نعلم مسبقاً أن الأدب بالنتيجة ليس مطابقاً بالكامل للحياة، وعليه يكفي أن يكون المخرج أميناً في نقل روح العمل الأدبي مستعيناً بكل وسائل المساعدة في السرد السينمائي من مونتاج وخلافه، لكي يظهر في النهاية عمل سينمائي جيد وربما رائع يرضى عنه مؤلف العمل قبل الجمهور.

يحتاج العمل الأدبي ليصل إلى الشاشة إلى سيناريو أدبي، ويرى بزوليني « أن السيناريو الأدبي نقطة التلاقي بين الأدب والسينما، حيث تقوم الكلمة بدور

وحدة لغوية، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر : كلمة / شيء، أما العلامة في السينما فهي إيقونه بصرية .

ومما سبق يجوز لنا أن نعتبر أن أفضل الأعمال الأدبية التي نهلت منها السينما الروائية السورية أفلامها، أعمال الفلسطيني غسان كنفاني، لأن غسان كنفاني يكتب رواياته الأدبية وكأنه يكتب للسينما، ولقد تأثر غسان كنفاني بوليم فوكنر، لدرجة أن قارئ الرواية لو شاهد الفيلم، تاه في المصدر، وتلمس التشابه التام ما بين الرواية المكتوبة بشخصوها وأمكنتها وما بين الصورة التي قدمها الفيلم.

وخير مثال على ما سبق ذكره فيلم « المخدوعون » للمخرج المصري توفيق صالح، عن رواية « رجال في الشمس » للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، فرغم أن المخرج قام بتغيير عنوان الرواية حين نقلها إلى السينما، إلا أن العنوان جاء بليغا بلاغة الرواية نفسها. تحكي الرواية عن المعاناة التي يتعرض لها الفلسطينيون الهاربون إلى الكويت للعمل بعد أن فقدوا أراضيهم وبيوتهم وأصبحوا فقراء جدا، وكيف يتم استغلالهم من قبل المهريين الذين لا يرحمون أحدا، بل أن بعضهم يدفع كل ما يملك دون أن يصل لغايته لأن هذا الرحلة تنتهي بموته وتنقسم الرواية إلى ستة فصول هي على التوالي : أبو قيس، أسعد مروان، الصفقة، الطريق، الشمس والظل، القبر. وكذلك ينقسم الفيلم مما يعني الاتساق التام ما بين الرواية والفيلم في التقطيع الروائي عبر الوسيط السينمائي (المونتاج).

وتتمركز الرواية حول مصائر الشخصيات الثلاثة الأولى من الرواية والتي سميت الفصول بأسمائها، في رحلتها الجهنمية من فلسطين إلى الكويت عبر الأردن والعراق، أبو قيس (محمد خير الحلواني) في خريف العمر، يضطر مجبرا للسفر للكويت للعمل وتحصيل المال الذي سيتيح له العيش تحت سقف بيت وحوله بضع أشجار زيتون، بينما أسعد الشاب (بسام لطفي)، يريد الرحيل إلى الكويت هاربا من نشاطه السياسي وملاحقة الأمن له، أما مروان (صلاح خلقي)، فهو في مقتبل العمر، يسعى للذهاب إلى الكويت بعد أن توقف أخوه عن إرسال المال له وعائلته، وبعد أن قام والده بالزواج بامرأة أخرى ومفارقتها والدته، يضاف إليهم أبو الخيزران (عبدالرحمن آل رشي)، صاحب الشاحنة التي ستهربهم إلى الكويت، والتي تحمل خزان مياه عليهم أن يختبئوا في جوفه لدى عبور السيارة الحدود العراقية، وكذلك الأمر لدى عبور الحدود الكويتية.

تتحرك الرواية في زمنين، كذلك الفيلم، الحاضر الذي يتمثل في قصة عبور كل واحد منهم من الأردن إلى العراق ومن ثم إلى الكويت ومعاناتهم مع المهربين، فقرهم وبؤسهم وأحلامهم المحطمة، أما الزمن الثاني فهو العودة للماضي أدبيا عبر الذاكرة وسينمائيا عبر خدعة « الفلاش باك » حيث تستعيد جميع الشخصيات دوافع هروبها للكويت، كما يستعيد المهرب أبو الخيزران دوافع طمعه بالمال بعد أن فقد رجولته لأسباب وطنية.

« كانت القضية التي تؤرق غسان كنفاني في كتابة الرواية، هي فنية الشكل، فهو لم يستعمل في كتابته تقنية واحدة ولم يكرر شكلا روائيا، بل حاول أن يطور باستمرار الشكل الروائي الذي ينجزه، ليتجاوزه إلى شكل روائي جديد. ويبدو واضحا سعيه في سرد رواياته، وفقا لتقنيات المونتاج السينمائي، وتعدد جهة السرد، والعناية برسم بصرية سينمائية، مع عنايته الفائقة ببناء زمن الأحداث، لا على أساس التعاقب الخطي للصور فقط، إنما أيضا على أساس توازي الصور وتزامنهما، لهذا لا نجد في رواياته أدبا خالصا، بل نجد أدبا فيه « سينما » أكثر بكثير من الأفلام ». وبالعودة للرواية الأصلية نجد أن الحوار الذي كتبه غسان كنفاني هو نفس الحوار الذي استخدم في الفيلم حرفيا دون أي زيادة أو نقصان، وهذا يعود بطبيعة الحال، للطريقة السينمائية التي كتب بها كنفاني روايته بحيث باتت جاهزة للنقل للسينما، وما تحتاجه هو رؤية إخراجية أمينة، وإمكانات مالية وفنية عالية وهو ما تحقق فعلا للفيلم، بحيث اعتبر أحد أهم الأفلام الروائية السورية وأكثر نجاحا وحصدا للجوائز.

اليازلي الفيلم الثاني الهام الذي استمد مادته من الأدب والذي أردت التوقف عنده هو فيلم « اليازلي » للمخرج العراقي قيس الزبيدي المقيم في سوريا، عن قصة قصيرة للكاتب السوري حنا مينه تحمل عنوان « على الاكياس » وهو الفيلم السينمائي الوحيد المستمد من قصة قصيرة، والتي تعتبر جزءا من سيرة ذاتية لحنا مينه نفسه، ويؤكد على ذلك الإهداء الذي تقدم صفحات تلك القصة.

إلى الصديق العزيز (و.ع) الذي سألني: كيف ومتى بدأت الكتابة ؟ حنا.

تدور قصة « على الاكياس » حول عائلة فقيرة يعمل رب أسرتها ببيع « المشبك » في إحدى قرى إسكندرون -المحتل حاليا- وفي إحدى الأمسيات يتأخر الأب في عودته إلى المنزل، والأسرة الفقيرة الجائعة تنتظر عودته، والأم الخائفة وسط هذا

الموقف تحاول جاهدة تقديم الأمل لأفراد عائلتها، المتكون من ثلاث فتيات صغيرات وولد واحد، ولكن الصبي الصغير الحساس، استطاع أن يستشعر قلق وخوف الأم من المستقبل، الأمر الذي يدفعه لاتخاذ قرار بمغادرة المنزل طلبا للعمل والأجر، وبالفعل ونظرا لأن الوالد لم يعد حتى صباح اليوم التالي يقرر الصبي الالتحاق بالعمل عند رئيس المستودع (اليازلي)، في دفع عربات الحديد الصغيرة المحملة بأكياس الحبوب والقمح من « العنبر » إلى الصقالات الممتدة في البحر حيث يتم تحميلها في البواخر، وهناك يتعرف الصبي على ذلك الرجل (اليازلي) الذي لطالما سمع عنه القصص من الصبية، والذي يرفض تشغيله نظرا لهزالة جسده وضعف بنيته، إلى أن يتمكن صديقه الذكي من إجبار اليازلي والضغط عليه لتشغيله، ولكن الفتى يصاب بالخيبة لهزالة جسده وضعفه وعدم تمكنه من العمل، فيغمى عليه ليصحو ويجد نفسه بين يدي اليازلي وقد انقلب إلى رجل حنون، إلا أن امكانياته في القراءة والكتابة، تنقذ (اليازلي) من ورطته وتجعله ذا حظوة لديه، فيرتقي ليصبح كاتباً على الأكياس، وبعد فترة يدخل اليازلي السجن بسبب تعديه على جارته وهي عارية تماماً، ولكنه يخرج بكفالة مالية ويستأنف عمله، ويتابع الصبي عمله في تسجيل الحسابات والكتابة على الأكياس، وحين حصلت الهجرة من اللواء وافترق الجميع وبعد عشرين عاماً، يلتقي الراوي الذي هو حنا مينه نفسه وقد تقدم به العمر باليازلي في أحد شوارع دمشق وهو يبيع الحلوى، فيسلم عليه ويعرفه بنفسه، وحين يذكره أحدهم به وأنه أصبح كاتباً معروفاً، ابتسم الرجل المتعب على شيء من ذكرى وأطرق قائلاً : « بدأ الكتابة عندي على الأكياس ». ورغم أن المخرج حافظ وبشكل شبه كامل على روح القصة إلا أن القصة تبقى أكثر أهمية مما قاله الفيلم، فالقصة – كما ذكرنا سابقاً – هي جزء من سيرة ذاتية للكاتب نفسه، كانت أكثر صلة بالحقائق الواقعية والاجتماعية من الفيلم السينمائي الذي اتفق مع روح النص الأدبي بينما اختلف معه جذرياً من حيث البنية، واعتبر فيلم « اليازلي » أول فيلم تجريبي حقيقي حين عرض عام 1974، كما اعتبر المخرج قيس الزبيدي أول من تحمس إلى السينما البديلة. استطاع المخرج أن يكون أميناً إلى درجة كبيرة في نقل تلك القصة إلى السينما، رغم أن كاتبها لم يعجب بها حين عرضت وخرج من صالة العرض، لأن قيس الزبيدي لم يقيم فقط بإعادة ترتيب زمن القصة وإنما أيضاً طور في الأحداث، حتى أنه أضاف مشاهد أيروتيكية كانت سبباً رئيسياً لمنع عرض الفيلم رقابياً، ومع ذلك فإن أحد

أهم النقاد (سعيد مراد)، حين شاهده خارج سوريا في إحدى المهرجانات اعتبره فيلماً عصرياً جداً « لأن المخرج حاول تحويل تلك القصة القصيرة إلى دراما ذات طابع ملحمي شعري معتمداً على المونتاج ».

آه يا بحر : وهو الفيلم الثالث الذي سنتوقف عنده، والمأخوذ أيضاً عن رواية للأديب السوري « حنا مينه » ما بين 1981 و1983، فيلم (آه يا بحر) الذي أخرجه محمد شاهين عن رواية بعنوان « الدقل » وهي الجزء الثاني من الثلاثية (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد). سعى الكاتب في هذه الثلاثية إلى رسم ملامح المجتمع السوري منذ منتصف الثلاثينيات إلى بداية السبعينيات، والذي يطلع على كتابات حنا مينه الروائية والقصصية، يجد أنها تميزت بقدر كبير من الدقة والقدرة على الإسهاب بالوصف، ولديه القدرة على جعل القارئ يتخيل شخصياته وأمكنة تواجدها « فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وإبعاده المتميزة، والمكان الروائي يتشكل باللغة وفي فضاءها »، وتندور أحداث رواية (الدقل) حول صالح حزم البحار البطل الذي اختفى في البحر، وابنه سعيد صالح الحزم في رحلة بحثه عن والده وتعرضه للاعتقال، ثم في محاولته لتقليد صورة الأب البطل. تميزت رواية الدقل، كغيرها من الروايات التي كتبها حنا مينه، بتنوعها الشديد واتساع آفاقها وموضوعاتها ورحابة دلالاتها، فهي روايات البطولة والصراع والنضال ضد الاستعمار والبرجوازية وضد الظلم، جسدت الرواية الرجولة والقيم الكبيرة في شخصياتها، واهتمت بإظهار الصدق والكرامة والشجاعة والتضحية، كما اهتمت برواياتها بشكل عام بالدفاع عن الفقراء والمسحوقين ومهضومي الحقوق. وحين أعاد المخرج محمد شاهين كتابة السيناريو السينمائي عن الرواية الأصلية لم يغير فقط عنوان الرواية (من الدقل إلى آه يا بحر)، بل أيضاً قام بحذف أجزاء هامة من الرواية، وقام بدمج أجزاء أخرى منها، ورغم حذف هذه الأجزاء، لم يخل بروح الرواية ومضمونها وخطها الدرامي، إلا أن المخرج لم يكن قادراً على نقل الصورة وتخلي عن جزء هام جداً من الأحداث التي كانت سبباً أساسياً في إثارة خيال القارئ للرواية، وهو ما جعل الفيلم رغم الإمكانات السمعية والبصرية المتوفرة، يبدو أضعف من الرواية التي حملها الكاتب الكثير من الدلالات من خلال الأمكنة والشخصيات والتعبيرات، كما أن اختيار بطل العمل، الممثل الشاب حينها (جلال شموط) لم يكن موفقاً، ليس لأن جلال ليس ممثلاً ناجحاً بل لأن مواصفاته حينها، وهو الخريج حديثاً من قسم

التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية، لم تنطبق على مواصفات بطل الرواية، ولم تشبه صورته وملامحه، حيث أظهرت الرواية البطل (سعيد صالح الزوم) محملاً بالقيم الكبيرة ومواصفات الرجولة، فهو الرجل الشجاع الذي تحمل المعتقل رغم صغر سنه، كما رغبت وأعجبت به النساء وهو ما يزال شاباً يافعاً لم يخبر تلك الحياة بعد .

فيما يلي قائمة بالأفلام الروائية الطويلة المستمدة مادتها من الأدب .

الفيلم	المصدر	المخرج	سنة الإنتاج
السكين	رواية لغسان كنفاني	خالد حماده	1971
المخدوعون	رواية لغسان كنفاني	توفيق صالح	1972
ثلاثية العار	قصص لفتاح المدرس	بشير صافيه، وبلال صابوني ووديع يوسف	1974
اليازولي	قصة لحنا مينه	قيس الزبيدي	1974
كفر قاسم	قصة لعاصم الجندي	برهان علوية	1974
المغامرة	مسرحية لسعد الله ونوس	محمد شاهين	1974
الأبطال يولدون مرتين	قصة علي زين العابدين بن الحسين	صلاح دهني	1976

1978	بلال صابوني	رواية فاضل عزاوي	القلعة الخامسة
1978	مروان حداد	رواية أحمد داوود	حببتي يا حب التوت
1979	نبيل المالح	رواية حنا مينه	يقايا صور
1979	وديع يوسف	رواية علي عقله عرسان	المصيدة
1980	سمير ذكرى	رواية صبري موسى	حادثة النصف متر
1985	محمد شاهين	رواية حنا مينه	الشمس في يوم غائم
1995	محمد شاهين	رواية حنا مينه	آه يا بحر
1998	سمير ذكرى	قصة فيصل خريش	تراب الغرباء
2008	ماهر كدو	رواية ألفة الأدلبي	دمشق يا بسمة الحزن
2008	ريمون بطرس	رواية محمد خير الدهبي	حسيبة
2010	سمير ذكرى	رواية غادة السمان	حراس الصمت
2011	واحة الراهب	رواية هيفاء بيطار	هوى
2012	غسان شميظ	رواية حنا مينه	الشرع والعاصفة

3- العراق

السينما العراقية والأدب

ناجح حسن

ظلت السينما العراقية طيلة 65 عاما من الزمان – بدأت بفيلم (عليا وعصام) العام 1948 – حبيسة قيود أنظمة وأحكام رقابية مشددة، وهو ما يفسر انحسار منجزها بقائمة محدودة من الأفلام الروائية الطويلة، والتي لا تتلاءم مع إنجازات الحياة الثقافية العراقية في سائر حقول المعرفة كالأدب والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية.

فعلى الرغم من بدايات السينما العراقية المبكرة التي سعت إلى صنع أفلام عراقية بمواصفات الفيلم المصري التقليدي، إلا أنها تعثرت، وهو ما أفسح المجال لكثير من السينمائيين العراقيين الشباب إلى تقديم رؤاهم وأفكارهم متسلحين بتنوع ثقافتهم ونظرياتهم في الفن السابع ولتحقيق أفلام تعبر عن الواقع المحلي وأطيافه الثقافية، والذي كان الأدب من أبرز مقوماته.

من هنا اتجهت أنظار مخرجين ومخرجات شباب إلى قامة إبداعية راسخة في الوجدان العراقي والعربي عموما، تعود للشاعر بدر شاكر السياب، وبدأوا في تسجيل وتوثيق اشتغالاته وريادته في القصيدة العربية الحديثة، وفق تصورات خاصة دارت حول قضايا ومفاهيم وإشكاليات فكرية وجمالية، اتسمت بها أشعار السياب في أتون أكثر من حقبة سياسية واجتماعية وثقافية من تاريخ العراق المعاصر.

حياة السياب وأشعاره

بعد تلك المحاولات التوثيقية التي ظهرت في أكثر من فيلم تسجيلي، سعى القائمون على احتفالية بغداد عاصمة للثقافة العربية سنة 2013 إلى تخليد رائد

القصيدة العربية الحديثة بدر شاكر السياب في فيلم روائي طويل من إخراج العراقي جودي الكناني المقيم بالخارج، والذي رغب في تقديم عمل مغاير للدارج وعرض دور الشاعر السياب إلى مثل شاب من الهواة من البصرة، مقترحاً أن تكون أسلوبية الفيلم من خلال تداعي الذكريات لراوي يأتي صوته من خارج الإطار، موزعة على أكثر من محطة رئيسية في مسيرة السياب الذاتية والإبداعية، حيث يمزج بين تقاطعات ودوائر في الواقع العراقي اليوم بمزيج من أحداث الماضي – تكون البصرة مسقط رأس الشاعر هي محور العمل – ومن دون التخلي عن لعبة التخيل في العديد من المواقف التي كان السياب شاهداً عليها.

يحمل مشروع الفيلم بين طياته أكثر من رسالة يرمي المخرج إيصالها إلى المشاهد حيث رؤيته الجمالية والدرامية التي تحمل بصمته كمخرج من ناحية وتصوير ردود فعل الشخصية الرئيسية (السياب) وما ينثره من صرخات تحذيرية تجاه العديد من المواقف التي يتعرض لها المبدع في حياته الخاصة من أعباء الصحة والمرض والفقر والإهمال، فضلاً عن الالتزام بمناقشة الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية في الحياة، والتي ألفت بظلالها على إبداعات السياب تحت وطأة المعاناة والتهميش.

اعتبر فيلم « سعيد أفندي » الذي أنجزه المخرج كاميران حسني سنة 1958 عن قصة بعنوان « شجار » للقصص العراقي أدمون صبري من بين أفضل الأفلام العراقية على صعيد توظيف التقنيات السينمائية وفي تقديمه لخطابه الدرامي.

وفي سنة 1962 تم تحويل مسرحية يوسف العاني المسماة « تؤمر بيك » إلى فيلم بعنوان « أبو هيلة » من توقيع المخرج محمد شكري جميل، كما تحولت مسرحية لسليم بطي بعنوان « المساكين » إلى فيلم أطلق عليه عنوان « إرحموني »، وجرى اقتباس أحداث فيلم « من المسؤول » للمخرج عبد الجبار ولي عن قصة للقصص العراقي الراحل أدمون صبري.

بغداد حلم وردي

وأخذ الفيلم الروائي الطويل « بغداد حلم وردي » الذي أنجزه المخرج فيصل الياسري حديثاً ضمن احتفالية بغداد عاصمة للثقافة العربية العام 2013 والمأخوذة أحداثه عن رواية بذات العنوان للأديبة ميسلون هادي بإثارة الجدل والسجال واللغظ في شأن قراءة لغته الدرامية المتعسفة، حيث اتهم المخرج بانحيازه إلى رواية النظام السابق تجاه ما شهدته العراق من أحداث وتحولات عصيبة.

وبهذا الصدد قال الياسري عبر وسائل الاتصال الاجتماعية دفاعاً عن فيلمه المهدد بالمنع والمصادرة، أن مادة الفيلم بسيطة مستقاة من بين تلك التفاصيل التي تسرد حياة العراقيين ومشكلاتهم بعد العام 2003 وهو العام الذي احتلت فيه أميركا العاصمة بغداد.

ويتعرض الفيلم الذي يروي حكايات عن حياة عائلات عراقية جابهت ميول بعض الجماعات إلى العنف الطائفي، إلى أحداث سياسية واجتماعية وقعت في العراق خلال العام 2008 حين بدأت العاصمة بغداد وغيرها من المدن تتجه إلى الهدوء النسبي بعد جولات من العنف والعنف المتبادل ودخول سائر الأحزاب السياسية في مؤسسات الدولة التنفيذية والتشريعية والقضائية بتوافق.

وجاء الاهتمام بهذا الإنجاز السينمائي باعتباره يمثل عودة لدائرة السينما والمسرح في النهوض بالإنتاج السينمائي العراقي بعد تلكؤ وتوقف دام عقداً من الزمان.

فرغم ما عرف به المخرج العراقي بشكل عام من ثقافة وإطلاع مزنة بالوعي الفكري والجمالي، إلا أن حظوظه في الإنجاز ظلت مغيبة وقليلة بفعل قسوة أحكام الرقابة على السينما في أكثر من مرحلة سياسية عايشها المجتمع العراقي، الأمر الذي رأى فيه كثير من النقاد بأن أغلبية المنجز السينمائي في العراق اتسم بالعجلة والضعف والترهل مهما تعاظمت الفكرة التي انطوى عليها هذا العمل أو ذاك.

جاءت أغلبية نتاجات الفيلم الروائي العراقي المحكومة بتبعيتها إلى القطاع العام من خلال دائرة السينما والمسرح، وهي تتكئ على نصوص لعدد من القصص والروايات والمسرحيات في الأدب العراقي، وتم التعامل معها بنباهة لدى تحويلها إلى الفن السابع بأساليب متفاوتة، بحيث كانت تنأى بنفسها عن النقل أو النسخ المباشر من النص الأدبي إلى الشاشة البيضاء، وهو ما أعطى للسينما العراقية بأفلامها القليلة بصمة خاصة تميزت فيها بامتلاكها لرؤى جمالية وفكرية نابضة بأحاسيس ومشاعر إنسانية تقف بموازاة بعض من مثيلاتها في السينمات العربية.

شهدت حقبة الخمسينات من القرن الفائت بدايات النهوض في السينما العراقية عندما تنبه صناعها إلى الأدب والثقافة العراقية حيث جرى تصوير أكثر من فيلم موضوعاتها مستمدة عن نصوص واشتغالات في سائر صنوف الإبداع العراقي، وهو ما شكل ظاهرة أعطت للفيلم العراقي حيوية التوزيع والانتشار في الداخل، من بينها الفيلم التسجيلي « رجل وقباب » الذي يجسد سيرة الفنان

التشكيلي العراقي الرائد نور الراوي، والفيلم التسجيلي « لنبدأ العرض » عن قصة تأسيس أحد المهرجانات السينمائية، ووثق فيلم « أناشيد قديمة » وهو فيلم إيطالي عراقي مشترك، مسيرة آلة العود منذ ظهورها إلى وصولها إلى أوروبا عبر الحضارة الأندلسية.

في بداية حقبة السبعينات من القرن الفائت ومع تنامي شعار السينما البديلة الذي أطلقه نقاد ومخرجون سينمائيون عرب، أخذت السينما العراقية في العمل على إطلاق مجموعة من الأعمال السينمائية المتباينة القيمة الجمالية، لكنها لجأت في بناء موضوعاتها على إبداعات عراقية حيث تجسدت في أفلام تناولت حياة الشعب العراقي وكفاحه ضد الاستعمار والظلم والأمراض الاجتماعية المختلفة منها : فيلم « الظامئون » لمحمد شكري جميل عن رواية عبد الرزاق المطلبلي، وهو العمل الذي اعتبر انعطافة في مسيرة السينما العراقية لاكتمال عناصر لغته السينمائية، وفيه جرى تصوير قرية تعاني العطش والجفاف، وإصرار أهل القرية على البدء برحلة شاقة بحثاً عن الماء.

بيوت في ذلك الزقاق

في حين حضر الفيلم الروائي الطويل « بيوت في ذلك الزقاق » لقاسم حول والذي جال بالكثير من المهرجانات والمليقيات السينمائية العربية باعتباره من أبرز إنجازات السينما العربية الجديدة، إلى جوار فيلم « الاسوار » لمحمد شكري جميل، وفيلم « المنعطف » لجعفر علي المأخوذ عن رواية « خمسة أصوات » للاديب غائب طعمة فرمان، وفيه يتحدث بأسلوبية سينمائية متمكنة عن خمس شخصيات من بينها الأديب والسياسي والمعلم والعامل والمرأة. ومن خلالهم يجري تصوير جوانب من الأوضاع السياسية والاجتماعية في العراق إبان فترة الخمسينيات من القرن الماضي.

وتناول الفيلم الروائي (النهر) لفیصل الیاسري، الذي حققه سنة 1978 عن رواية الأديب محمد شاکر السبع المعنونة « النهر والرماد »، حياة الصيادين والاستغلال الذي يتعرضون له من قبل رئيس الصيادين الذي يصوره الفيلم كواحد من عصابات الإجرام والقتل والذي يتصف بالطمع، ولا يتورع عن سرقة جهود الآخرين كي يزيد من ماله، لكن الظلم لا بد له أن ينتهي في يوم ما، ليبدأ أحد الصيادين بالتمرد على رغبات هذا الطاغی وعصابته من الصيادين، ويجمع الصياد

المتنرد معه الكثير من أبناء الصيادين في مسعى لوضع حد لجبروت وظلم هذا الطاغى في المنطقة .

واختار المخرج السوري المقيم بالعراق محمد منير فنري في فيلمه المعنون « العاشق » رواية « مكابدات عبد الله العاشق » للكاتب عبد الخالق الركابي، ليروي من خلالها قصة رجل يتعلق إلى حدود الشغف بحب فتاة، بحيث يدفعه إلى الانتقام، لكن حب الوطن يؤدي تأثيره الإيجابي في تغيير أخلاقيات هذا الرجل الذي يمتلئ صدره حقدا وكرهية بأن يغدو متسامحا ويفدي الآخرين في سبيل انتمائه لبلده .

في النتيجة بات يمكن القول أن هذا التفاعل بين الأدب والكاميرا السينمائية في العراق أثرى المشهد السينمائي بمعزل عن مدى متانة مستويات تلك الأفلام أو هشاشتها بحكم البيئة السياسية والفكرية التي أئنتعت فيها .

4 - لبنان

السينما اللبنانية والادب

ناجح حسن

ظلت طبيعة العلاقة التي تجمع بين السينما اللبنانية والثقافة العربية والإنسانية تقترب من خلال مبادرات صنّاع أفلام، هم أصلاً على درجة رفيعة من الإحساس في سائر مكونات الإبداع الإنساني، حيث اتسمت أغلبية اشتغالاتهم بأساليب سردية تميل إلى الاتكاء على ترجمة نماذج في الثقافة العالمية قصة ورواية وشعرا ومسرحا وموسيقى وتم تحويل البعض منها إلى أفلام سينمائية تمتلك شرطها الجمالي والفكري الخاص.

ليس من الغرابة أذن أن تكون بيروت محطة أولى لبشائر تيارات التجديد في السينما العربية، والتي ظهرت تحت مسمى « السينما البديلة » في أفلام جورج نصر وسمير نصري وبرهان علوية ومارون بغدادي وجوسلين صعب وهيني سرور وجان شمعون ورفيق حجار، الذين غاصت أفلامهم في هموم وطموحات الفرد والجماعة والنبش في ثنايا مخيلة المتلقي لإثراء ذائقته بإبهار بصري وخطاب فكري جريء ومبتكر.

لكن الجانب الآخر من صورة الفيلم اللبناني، لم تنأ بدورها عن اقتحام مفاهيم فنية ثقافية في الحياة اللبنانية والتي غطت تأثيراتها الذائقة العربية عموماً، خصوصاً وأن تجارب المخرجين المصريين يوسف شاهين وهنري بركات في لبنان ما زالت ظاهرة للعيان، عندما سدت أمامها فرص العمل في السينما المصرية بحكم سياسة التأميم التي شملت قطاعات عديدة في الحياة المصرية.

وجد شاهين وبركات فرصتهما بلبنان من خلال أفلمة أغنيات السيدة فيروز ومسرح وموسيقى الأخوين الرحباني، وانطلقا في التعبير عن وقائع من داخل البيئة اللبنانية، المفعمة بالحكايات والقصص التي تعلي من شأن البطولة والإيثار كحال دور القبضايات والناس العاديين في عيشهم اليومي ومقاومتهم للمحتل العثماني على خلفية من اللحظات التاريخية والرومانسية التي يتخللها الغناء الفردي والجماعي كما في أفلام : « سفر برلك » لهنري بركات، « بياع الخواتم » ليوسف شاهين، « بنت الحارس » لبركات.

شدت تلك الأفلام التي غدت اليوم من أبرز كلاسيكيات السينما العربية على الالتزام بالواقع الإنساني الصعب والحفر في أعماق الذات وكيونته وتبيان جوانب من تفاصيل حياته اليومية في توظيف متين وبيدع للموسيقى والمسرح والغناء داخل صور سينمائية مبهرة في اقتناص تكوينات من جماليات مناخات الطبيعة في لبنان.

بيروت . يا بيروت

في سنة 1973 أنجز المخرج اللبناني الراحل مارون بغدادي فيلمه الروائي الطويل الأول المعنون « بيروت . يا بيروت »، عن نص للروائي المصري صنع الله إبراهيم، سجل فيه رؤيته لعاصمة عربية تدنو من مصير قائم، رغم ما تتسم به من هدوء وهامش متاح في الحريات والانفتاح على الآخرين، وهو ما اعتبره النقاد نبوءة بالحرب الأهلية التي عصفت في لبنان سنة 1975.

قدم الفيلم مشهدية لنماذج من المجتمع اللبناني في خضم تفاصيل عيشها اليومي، من خلال تصوير عائلة مغلقة على طبقتها الاقتصادية الرفيعة، مشيرا إلى تمسكها الشديد بوحدة من الطوائف الدينية المسيحية، ومن دون أن تتجرأ على التواصل مع باقي مكونات المجتمع الذي تحيا من خلاله.

كما صور بغدادي سنة 1978 في فيلمه القصير « أجمل الأمهات » المأخوذ عن قصيدة للشاعر حسن العبد الله وضع ألحانها وقام بغنائها الفنان مارسيل خليفة، وبدا الفيلم محملا بتساؤلات عديدة حول سحر الصورة والعاطفة الإنسانية ومعضلة الحرب، وهو ما برع في الاشتغال عليه المخرج اللبناني برهان علوية بفيلمه الذائع الصيت « كفر قاسم » حيث استخدم موسيقى وألحان وليد غلمية

لواحدة من قصائد الشاعر الفلسطيني محمود درويش في تصعيد لمخاطات ومواقف بالفيلم، إلى أن ينجح علوية بتفجيرها في مشهد النهاية لحظة زيارة أهالي كفر قاسم للمقبرة التي تجمع شهداء مجزرة كفر قاسم التي كان الجيش الإسرائيلي قد اقتربها ضد الاهالي العزل سنة 1956 .

في تجربته السينمائية « حروب صغيرة » سنة 1981، يقتحم بغداددي الحرب اللبنانية عبر عدسة مصور صحفي ليكشف عن مآلات مصائر لأطراف حرب عبثية مزقت نسيج المجتمع اللبناني، لكنها أيضا دفعت بالعديد من الأفراد إلى الانسلاخ عن دائرتهم المغلقة والالتحام في هذه الحرب دفاعا عن موقف او فكرة ولو اقتضى الأمر الاصطفاف في الخندق أو الجبهة المضادة .

اللافت في هذا كله أن السينما اللبنانية مضت بعيدا في أفلامها القليلة المنجزة مع بدايات هذا القرن، وهي تعانين الذات والحياة اليومية في لبنان في ظل التغيرات والتطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، في استدعاء لذاكرة ومخيلة المخرج .

باب الشمس

وعندما جاء المخرج يسري نصر الله – أحد أبرز صناع السينما المستقلة في مصر – ليحقق فيلمين روائيين طويلين بجزئين عن رواية « باب الشمس » للكاتب اللبناني إلياس خوري عن الصراع العربي الإسرائيلي، قدم قراءة إنسانية للفلسطيني ومناخاته الفردية والسياسية والاجتماعية والتاريخية بلغة جمالية ودرامية متحررة عما اعتاد عليه المتلقي من خطابية زاعقة وشعارات مجانية كانت سائدة في أساليب أغلبية الأفلام التي تحدثت عن الموضوع الفلسطيني .

فعلى مدى فترة زمنية تزيد عن نصف قرن من الزمان، أخذت كاميرا نصرالله تسرد في قوالب من الملحمية المشهدية المحتشدة بتفاصيل من الحكايات والقصص والشخص، افتتحت على لحظة عرس الشاب المجاهد والفتاة وصولا إلى لحظات احتلال القرى والمدن الفلسطينية وتهجير الأهالي البسطاء إلى أماكن اللجوء في البلدان المجاورة، وصولا إلى موت بطل الفيلم المقيم في مستشفى بغيوبة طويلة والذي ظلت الأحداث تأتي من ذاكرته .

اجتاز نصرالله في فيلم (باب الشمس) بجزئيه – أنتج العام 2006 بدعم وتمويل من المنتج الفرنسي الراحل أمبير بلزان – امتحانا عسيرا كسينمائي مستقل توصل

إلى حل المعادلة الصعبة في التوثيق دراميا لسفر المشكلة الفلسطينية من خلال رواية تبدو عصية على التناول بصريا لتعقيدات في بنيتها، والتي تتطلب الكثير من الجهد الذهني والمعرفي في الإضافة والاجتزاء على المنحى الذي يحكم سياق النص من أجل إيصاله إلى المتلقي السينمائي بسلسلة الصور وجمل الحوار.

والفيلم الذي عرض في أحد أقسام مهرجان « كان » السينمائي الدولي، وتنازل عروضة في الكثير من المهرجانات والمناسبات العربية الدولية من بينها : قرطاج السينمائي الدولي، بينالي السينما العربية بباريس، مراكش السينمائي الدولي، وجرى الاحتفاء بعروضة في عمان وبيروت، والقاهرة، وبرلين، وفرانكفورت، ومدن أوروبية عديدة، يختلف عن غيره من أفلام السينما العربية التي تناولت المشكلة الفلسطينية وقضايا الصراع العربي - الإسرائيلي، كونه يأتي من النوع الروائي الطويل المبالغ فيه، والذي يتعدى عرضه كاملا بجزئيه أربع ساعات ونصف الساعة، وفيه يناقش التحولات التي عصفت ومازالت تعصف بالقضية الفلسطينية في سرد متمهل لأحوال مجاميع وأفراد وجدانيا ووطنيا بدءا من العام 1948 إلى هذه اللحظة.

والفيلم الذي أدى أدواره الرئيسية مجموعة من الممثلين الأردنيين والفلسطينيين واللبنانيين والسوريين والمصريين والتونسيين من بينهم : نادرة عمران، محتسب عارف، هيام عباس، وريم التركي، وغيرهم كثير، هو واحد من نوعية أفلام سينما المؤلف، وقعه مخرج متمرس بإنجاز أفلام مستقلة تختلف عن السائد مثل : « سرقات صيفية »، « مرسيدس »، « المدينة »، و« صبيان وبنات »، جميعها تميزت بسماتها الشعرية والجريئة في اشتباكها مع الواقع، كما أعطت للسينما العربية ذائقة وإحساسا مشبعين بالقدرة على امتلاك مفردات وعناصر اللغة السينمائية، مما كرسها كعلامات فارقة تمثل تيارا جديدا في المشهد السينمائي العربي.

ومع أن ميزانية إنتاج الفيلم المريحة التي تمكن المخرج من تأمينها من أفراد ومؤسسات عربية وأوروبية في فرنسا وألمانيا وسويسرا ساهم في منح العمل ذلك الشكل الملحمي الغزير التفاصيل والإمكانات الفنية والمتحررة من قيود شبك التذاكر، والاعتناق من أي قيود تكبل رؤية صانعه على الصعيد الاجتماعي وقضايا مثل حرية المرأة، ومسألة العنف والعلاقات المتباينة بين الأطراف الفلسطينية، ومن هناك أيضا أظهر عذابات الاحتلال والهجرة والغربة، كما عرف في الجزء الأول بالبدائيات الأولى للصراع العربي - الإسرائيلي بمشاهد طويلة عن تفاصيل نكبة

العام 1948، عندما ابتعد بطله عن زوجته وأطفاله الذين يستقرون في أحد مخيمات لبنان، وهناك يبدأ في النضال ولا يرى زوجته إلا بين حين وآخر داخل كهف اكتشفته هي وسمته « باب الشمس » .

في الجزء الثاني نحن إزاء قصة مقاتل فلسطيني في أتون الحرب الأهلية اللبنانية العام 1976، قبل أن يقرر العيش كطبيب في أحد المخيمات عقب رحيل المقاتلين الفلسطينيين عن لبنان بعد الاجتياح الإسرائيلي سنة 1982، وهناك يرتبط بعلاقة حب مع الفتاة التي سبق لها الزواج، والتي يتم اغتيالها لاحقا ببشاعة إثر عملية انتقام، ويأخذ الطبيب على عاتقه الاعتناء ببطل الفيلم الذي يعيش في غيبوبة .

لجأ يسري نصر الله إلى أسلوبية سينمائية تدنو من الملحمية، تلعب فيها الموسيقى التصويرية، والمشاهد الجماعية للهجرة، وخروج المقاتلين من بيروت، دورا رئيسيا في الانتقال من مشهد لآخر، إذ تتم استعادة المشاهد برؤية تتركز على (الفلاش باك) دون تمهيد، ويتسارع لا يتيح الفرصة للمشاهد بالقدر الكافي للتواصل ومتابعة تفاصيل تحولات شخصوه، لإخضاعها تحت مطرقة البحث والتساؤل .

رغم ما قد يجده البعض من فذلكات بالسرد، إلا أن فيلم « باب الشمس » يستحق التوقف عنده لما يضيفه من ابتكارات فنية عبر اختياره لبناء درامي تاريخي عانى فيه نص السيناريو من عبء ازدحام الأحداث في النص الأصلي للرواية، أمام توجه المخرج في الإصرار على المضي بعيدا بالتواصل مع الأحداث المتسارعة لواقع المشكلة الفلسطينية، حين قرر اختيار شخصيته الرئيسية من على فراش الموت في أحد المستشفيات، وإلى جواره الطبيب/المقاتل سابقا، ساهرا على رعايته، كمنصة للسرد الحكائي والمشهدى قبل أن يلفظ بطله أنفاسه الأخيرة، ولتكون النتيجة واحدا من بين الأفلام العربية القليلة، التي جازفت في خوض غمار معركة الشاشة البيضاء مع الرواية عن شغف واقتناع بحتمية وضرورة تطوير أسلوبية وشكل جماليات الفيلم العربي إلى أقصى مدى، وكان للمخرج يسري نصر الله ذلك .

الصدمة

وعلى نحو آخر، أثار المخرج اللبناني زياد لبناني صاحب فيلم « بيروت الغربية » الصخب والجدل لدى عرض فيلمه الجديد « الصدمة » 2012 في أكثر من مهرجان سينمائي عربي ودولي مثل مراكش ودبي وتورنتو، وذلك لمضامين وقائعه المستمدة من رواية الكاتب الجزائري ياسمينه خضرا .

يصور الفيلم بتوازن دقيق وجهتي نظر أطراف الصراع في فلسطين المحتلة تجاه العمليات التفجيرية التي تقوم بها المقاومة الفلسطينية ضد الاحتلال الإسرائيلي وسلوكياته التي يعاني جراءها الفلسطينيون بشكل يومي .

صور الدويري أحداث فيلمه على أرض الواقع في فلسطين المحتلة سنة 1948 مستفيدا من جواز سفره الأجنبي الذي يحمله، حيث اختار شخصية ذلك الطبيب الفلسطيني المقيم في أراضي الضفة الغربية المحتلة سنة 1967 عام، إلا أنه يعيش وزوجته حيث يعمل في تل أبيب .

يقدم الفيلم هذا الطبيب بأنه شخص ذكي نابه لا تتوانى المؤسسات الأكاديمية بالعالم ومن ضمنها إسرائيل على تكريمه ومنحه جوائز التقدير بوصفه طبيبا بارعا مشهود له بالفطنة .

لكن ما يعكر صفاء الطبيب هو اكتشافه على نحو مفاجئ أن زوجته الهادئة واللطيفة المعشر التي كانت ضحية حادثة تفجير انتحاري داخل إسرائيل هي التي كانت محملة بالحزام الناسف للعملية الانتحارية التي أودت بحياة العديد من زبائن أحد المطاعم .

يتعرض الطبيب إلى شكوك أطراف الصراع خاصة عندما يقوم بزيارة أهل زوجته وعائلتها في الضفة الغربية للاطلاع عن كثب على الظروف التي حتمت عليها اختيار هذا المصير، رغم ما تحيا فيه من بحبوحة العيش هناك .

يتبين للطبيب في تلك الرحلة حجم العضلة التي ترسم طريقا مغلقا أمام هذا الصراع، حيث تختلط فيه مفاهيم التنوير بالتطرف، والشكوك المتبادلة التي يكتنفها الغموض مهما تعددت محاولات البحث عن نافذة أو شعاع نور في طريق مسدود .

فيلم « الصدمة » نموذج على براعة صناع السينما العربية الجديدة، وخاصة في حالة مخرجه زياد الدويري، الذي استطاع بدقة اختياره لواحد من الأعمال المأخوذة من وسائط إبداعية كالرواية، وأن يهتم بتطوير وإدراك أبعاد ودلالات النص الدرامية والجمالية لي طرح من خلال أفلمته رؤى وأفكارا بليغة ومثيرة للإعجاب والجدل، لا تلبث بإصراره العنيد أن تبقى عالقة بذاكرة المتلقي على دوام السنين والأحوال .

II - لغة ولهجات

حدود الجرأة في لغة الحوار بالسينما والدراما العربية

صوت خافت يخشى العادات ويراقب المفردات

محمد علال / صحفي جزائري

تعد اللغة الجزء الثاني الذي يتشارك مع الصورة لرسم العادات والتقاليد في المجتمعات العربية، فقد حرصت السينما العربية منذ انطلاق التجارب السينمائية الناطقة الأولى مع الفيلم المصري « أولاد الذوات » للمخرج محمد كريم، بطولة الممثل الراحل يوسف وهبي وأمينة رزق، عام 1932، على اعتبار المرجعية الاجتماعية والأخلاقية عاملاً أساسياً في ضبط إيقاع لغة الحوار في الأفلام.

لتسليط الضوء على اللغة في السينما العربية، نختار في هذه الورقة الحديث عن خمسة نماذج سينمائية، درامية عربية بالإضافة إلى تجربة الجزائر باعتبارها النماذج العربية الأكثر حضوراً وتحتل واقع السينما العربية، كما تفسر هذه التجارب السينمائية الناطقة منذ سنة 1932 حدود الجرأة في الأفلام العربية وأسباب اعتماد اللغة الفصحى في أعمالها الدرامية.

بشكل عام تنقسم لغة الأفلام السينمائية والدراما العربية إلى ثلاثة مستويات، في ظل تعدد اللهجات وتنوع المشارب الثقافية التي خلفها الاستعمار، سواء الفرنسي أو البريطاني، وفي المستوى الأول نجد اللغة العربية الفصحى، وفي المستوى الثاني هناك اللهجة المحلية التي تعتمد على مزيج بين الفصحى والكلمات العامية، والمستوى الثالث هو استخدام اللغات الأجنبية وهي غالباً ما تكون إما فرنسية أو إنجليزية. وهنا يمكن أن القول بأن المستوى الأول والثاني هو الغالب في الأفلام العربية بينما يزداد المستوى الأول بروزاً في النصوص التي تتعامل مع الدراما العربية ذات البعد التاريخي.

تعتمد السينما العربية على الحوار واللغة بشكل أساسي في إيصال الرسائل ؛ وذلك لارتفاع تكلفة إنتاج أفلام الأكشن والمؤثرات . لهذا فإن القصة التي تأخذ منحى سرديا عبر الحوار هي الأكثر تجسيدا في السينما العربية، إلى درجة أنها تأخذ مكانة الصورة وتتجاوز طموحات المخرجين العرب في العمل السينمائي وإن كانت لهم قناعة ثابتة بضرورة « أن يكون للمخرج اعتماد كبير للصورة عبر جعل الحوار أداة مساعدة، لتوضيح وتفسير ما يصعب للشخصيات تفسيره في الفيلم، رغم هذا إلا أن الاتجاهات الحديثة في السينما تحاول جاهدة التخلص من الحوار الطويل عبر الدفع نحو الاختزال والاعتماد على الصور التعبيرية أكثر لسرد الأحداث » . وللمخرج السوري نجدت إسماعيل أنزور وجهة نظر في هذا الموضوع حيث يقول بأن اللغة البصرية هي الأهم في الأعمال السينمائية والدرامية، حيث تعلي الأعمال السورية من شأن الصورة وتهتم بتقديم لغة بصرية مبهرة للعمل التلفزيوني، مما يجعل من النص والحوار شيئا عاديا في العمل الذي يقدم في المسلسلات السورية باللغة الفصحى، محاولا التركيز على الجمهور العربي العريض ضمن مخطط سياسي إنطلقت فيه سوريا بشكل واضح في السنوات الأخيرة قبل انفجار الأزمة الأمنية .

اللغة والسياسة في السينما العربية

بالنسبة لسوريا التي قدمت أول فيلم ناطق بعنوان « نور وظلام » سنة 1948 من إخراج نزيه الشهنندر ، فإن الحوار يلتزم بالضرورة بالعادات الاجتماعية في ظل إيمان الدولة السورية المطلق بالقومية العربية، على أن لا يشمل النص كلمات « نابية » ، مع إعطاء حرية اختيار الحديث بين اللهجة السورية أو اللغة العربية الفصحى ، إلا أن الدراما السورية كانت لها حسابات أخرى تتعلق أساسا بالبعد القومي والتاريخي، وفق ميثاق توجيه الإنتاج السينمائي في خدمة الثقافة والعلم والقضايا القومية .

و لتبرير ذلك الارتفاع المبالغ فيه أحيانا في مستوى الحديث باللغة العربية الفصحى، فقد اختارت الدراما السورية الغوص في دهاليز التاريخ الإسلامي، وقصص منذ عصر الظاهر بيبرس، الكواسر، أبو جعفر المنصور، وربيع قرطبة، وعلى هذا نجد أن الحوار في الفيلم جزء هام في الكل، حيث ندرك من خلال الحوار، إذا قرأناه منفردا، مغزى العمل السينمائي، لما يحمله من قدر هام من التحليل وما يتضمن في الأفلام التاريخية العربية من صفات أدبية قد لا يتكلمها الناس في الواقع .

أما في مصر مثلاً فنجد أن السينما تركز على المستوى الثالث الذي يطلق عليها المصريون « الإيفيه »، حيث تتحول الظاهرة اللغوية إلى مادة سريعة الانتشار في المجتمع المصري. لا يمكن أن تتوقف الكوميديا المصرية عند حدود لغوية معنية فهي تطلق العنان للخروج عن النص في كثير من الأحيان، ويعتمد على هذا النمط اللغوي نجوم الكوميديا المصرية وفي مقدمتهم الممثل المصري الكبير عادل إمام الذي قدم تجارب سينمائية خلقت مرجعية لغوية في التخاطب لدى المواطن المصري وحتى العربي.

و من هنا نفهم كيف أصبحت اللهجة المصرية الأقرب إلى المشاهد العربي، حتى وصل تأثيرها إلى درجة أن السينما العربية السورية اللبنانية والخليجية أصبحت جد متأثرة بمستوى اللغة المصرية وتضبط إيقاعها في الفكاهة على ما تجود به قريحة الأعمال السينمائية المصرية، غير أن هذا الموضوع أثر من زاوية أخرى على توزيع الأفلام العربية بشكل أفقي، إذ أصبحت الأفلام المصرية تحتكر دور العرض في العالم العربي بينما لا تقوم بمصر بتوزيع الأفلام العربية وخصوصاً القادمة من المغرب العربي في القاهرة، ويحتاج المصريون في هذا الإطار بصعوبة فهم واستيعاب المواطن المصري للأفلام العربية.

و بالحديث عن السينما الخليجية نتجه بالضرورة للحديث عن السينما البحرينية التي تعتبر الأكثر لمعانا وقوة مقارنة بتجارب باقي دول الخليج، حيث تعتبر السينما البحرينية الأولى في السينما الخليجية بفضل شركة البحرين للإنتاج السينمائية وشركة عمران ميديا ومركز فريم بوكس للتصوير والإنتاج التلفزيوني والسينمائي الذين قدموا العديد من الأفلام البحرينية كـ « كشيمير تنادي خليفة شاهين » 1967 وفيلم « حمد والقراصنة » إنتاج 1970، « الغريب علي عباس » لمجيد شمس سنة 1972، فبالإضافة إلى كون التجربة السينمائية الخليجية جد محتشمة من ناحية الكم، فإن قيودها اللغوية تبقى الأكثر تعقيداً والأكثر التزاماً بين الأعمال العربية، فهي في أحسن أحوالها فرصة للحديث عن القمع الممارس في حق حرية التعبير، ودعوة للتحرر أكثر، وهي تجارب لم تمنع ضوابطها الاجتماعية والعقائدية المحكمة من وصولها إلى العالمية، حيث استطاع فيلم « جدة » للمخرجة السعودية هيفاء المنصور سنة 2013 دخول القائمة الطويلة للأفلام المرشحة لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي والتي كانت تضم 71 فيلماً من مختلف دول العالم. لتخوض

دول الخليج تجربة خاصة قدمتها السينما السعودية التي في رصيدها بعض الأفلام تعتبر من اللغة الثالثة المهدبة إلى أبعد الحدود شرطا أساسيا في الإنتاج السينمائي والدرامي حيث لا يمكن أن تستخدم الأفلام الخليجية كلمات الغزل على مستوى لغة العشاق الحقيقيين.

السينما المغربية والتونسية نماذج لا تعرف الحدود

قدمت السينما المغربية والتونسية العديد من التجارب السينمائية الناجحة، تصل إلى حد تجاوز الخط الأحمر في المستوى اللغوي الثاني، تنساق إلى حد استخدام الكلمات « السوقية » في التخاطب كما في تجربة فيلم « عصفور السطح » سنة 1990 الذي يعتبر من أهم وأجرا الأعمال السينمائية التونسية التي أثارت جدلا كبيرا، وكذا فيلم « الستار الأحمر » عام 2002 وفيلم « صيف حلق الوادي » عام 1996، ووجهة نظر المرأة المخرجة والإعلامية والسياسية التونسية نادية الفاني التي أثارت جدلا كبيرا بسبب لغة فيلمها الأخير « لا ربي لا سيدي »، كما لا تعتبر المرأة في السينما التونسية وليدة الصدفة فهي نتيجة سنوات طويلة من الكفاح من أجل حرية التعبير منذ تجربة الفيلم التونسي « فردة ولقات أختها » عام 1978 وغيرها من الأفلام التونسية التي قدمت تجارب هامة منذ تصوير أول عمل سينمائي ناطق في تاريخ تونسي قدمه ألبير شمامة شيكلي بعنوان « زهرة » تبعه سنة 1937 أول فيلم طويل بعنوان « مجنون القيروان ».

نفس الشيء تقريبا بالنسبة للسينما المغربية إذ لا تهتم كثيرا بالتاريخ والمقاومة، وإنما تنظر إلى الواقع لترسم المستقبل، من خلال استخدام لغة الحوار العاطفي عكس ما تقدمه بعض الأفلام الجزائرية التي تمضي في «التدقيق اللغوي» على نسق عقائدي وقيمي، بل تركز على إزاحة الستار عن آفة الدعارة والفساد والظواهر الاجتماعية التي تنخر جسد المجتمع المغربي، والاعتماد على الرمز والتلميح في الصورة وعلى المباشرة في الحوار الذي يتوغل عميقا في استخدام الكلمات العامة وحتى النابية في التحاور، ليشير اهتمام الجمهور، دون التركيز عميقا في مشاهد العري والإثارة والإباحية، وهي أفلام أنتج بعضها حتى في زمن حكومة بنكيران «الإخوانية» و بدعم من صندوق دعم الإنتاج السينمائي المغربي.

جرأة الحوار نلمسها أيضا في السينما المغربية، ويمكن هناك الحديث عن المخرج المغربي الشاب مراد الخودي وعمله « فورمطاج »، أو فيلم « زيرو » وهي من أحدث

إنتاجات السينما المغربية، التي تحقق حضورا مميزا في العديد من المهرجانات العربية والعالمية، حيث لا يتوقف الحوار بها عند تهذيب الكلمات، بل توقع جرأة الحوار والصورة الفنية عالية الدقة حضورا مميزا، تتبنى الخطاب السينمائي الأقرب إلى الجمهور وتعكس تجارب المشاعر الصادقة.

السينما الجزائرية وعندما نطقت الشاشة بعبارـة « سوق أمك » و إباحية « الوهراني »

بحكم ثورية التجارب السينمائية الجزائرية من فيلم « معركة الجزائر »، « وقائع سنين الجمر »، وغيرهما من الأعمال التي تنطلق من خلفية ثورية تستمد موضوعها الأساسي من ثورة أول نوفمبر، فقد سادت لغة القوة والمقاومة الأعمال السينمائية الجزائرية بلهجة جزائرية أو بلغة فرنسية لتعكس قوة الثورة الجزائرية.

رغم ذلك فهناك تجارب سينمائية خلدت بصمتها في أذهان الجزائريين بفضل لغتها الواقعية، كتجربة فيلم « التاكسي المخفي » لبختي بن عمر، الذي قدم العديد من العبارات الأكثر جرأة والأكثر تصالحا مع المجتمع الجزائري، ومرت عبر شاشة التلفزيون وليس عبر السينما فقط، دون أن تتوقف عند مقص الرقيب، كما في فيلم « كرنفال في دشرة » الذي أخرجه محمد أوقاسي وشاركت فيه الممثلة القديرة الراحلة فتيحة بربار، حملت عبارات قوية ك: « ادخلي الله ينعل ولدين ماليك » و أطلق بالسخرية كعبارة « مدام دليـلة » التي باتت اليوم مرجعية سياسية في التخاطب.

و مع نضوج التجربة السينمائية الجزائرية عاد الجدل مجددا حول حدود اللغة والجرأة في الأعمال السينمائية، وقد تحولت بعض العبارات الجريئة في فيلم « الوهراني » للمخرج إلياس سالم إلى جدل وصل حتى قبة البرلمان الجزائري بين مطالب بمنع الفيلم وبين مدافع عنه، وقد شكلت لغة الفيلم إحدى أهم أبواب الجدل قبل أن تفصل وزارة الثقافة في الجدل وتقرر عرض الفيلم كما هو دون حذف أو رقابة. وهكذا ظل التزام السينما الجزائرية بالمستوى الثالث للغة إلزاميا، تدفعه إرادة سياسية قوية نحو التعريب والابتعاد عن لغة المستعمر الفرنسي، حيث لم يكن لكبار المخرجين الجزائريين إنجاز أفلام تتعدى فيها اللغة الفرنسية نسبة الـ 30 بالمئة بسبب عقود تمويل الفيلم لاعتبارات تخدم الهوية الجزائرية.

و قد أصبحت السينما الجزائرية عاجزة بحكم اللغة من الوصول إلى المشاهد العربي، حيث بالكاد تعرض الأفلام الجزائرية في المهرجانات بينما لا نجد لها في قاعات

العرض في مصر أو بلدان الخليج، والسبب الرئيسي دائما هو مستوى اللغة المحلي جدا في الأفلام الجزائرية حتى أثر على عملية توزيعها عربيا، خصوصا في ظل اشتراط المصريين تحديدا وضع ترجمة نصية للأفلام الجزائرية وهو ما رفضه المخرجون الجزائريون على غرار أحمد راشدي الذي له تجارب في هذا السياق بعد أن رفض القيام بوضع ترجمة نصية لأفلامه مقابل عرضها في قاعات السينما المصرية، حيث اعتبر أحمد راشدي أفلامه جزائرية عربية لا تحتاج إلى ترجمة نصية، ولا تزال هذه الإشكالية حائلا أمام توزيع الأفلام العربية، ولم تستطع إلا مصر تجاوز هذه المشكلة اللغوية حيث نجد أفلامها في كل زاوية ومحل بيع للأفلام في الجزائر وباقي الدول العربية، بعد أن أصبحت اللهجة المصرية واقعا تفهمه كل دول العالم العربي بفضل سياسة مصر في تشجيع صناعة السينما.

عرض الناقد والمؤرخ السينمائي سمير فريد خلال مهرجان السينما العربية بمعهد العالم العربي في باريس سنة 2002 فيلم « أنشودة الفؤاد » إخراج ماريو فولبي عام 1932 مشيرا إلى أول فيلم مصري تمثيلي طويل ناطق، هو فيلم « أولاد الذوات » الذي أنتج في نفس السنة.

اقتصاديات الفيلم السينمائي وعناصرها لسينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية أشرف شتيوى القاهرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / 2008

حوار لنجدت أنزور كاملا <http://www.discover-syria.com/bank/6096>

في عام 2003 احتفلت المؤسسة العامة للسينما في سورية باليوبيل الماسي (1928-2003) لإنتاج أول فيلم روائي .

يتحدث عادل إمام وسعيد صالح عن التجربة اللغوية الارتجالية في حوار لقناة « روتانا » سنة 2010 .

III - كتاب في عالم السينما

حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة

ناجح حسن

أكثر من أربعة عقود من الزمان مضت على إنجاز أول فيلم تجريبي في السينما المصرية قام بإخراجه السينمائي المصري الراحل مذكور ثابت في أول محاولة له لتحقيق عمل روائي طويل له عن قصة نجيب محفوظ المعنونة « صورة » .

تخرج ثابت الذي عد من بين منظري السينما الجديدة في مصر، ضمن الرعيل الأول من المعهد العالي للسينما بالقاهرة، وحصل على درجة البكالوريوس قسم الإخراج العام 1965، وعين معيدا بالمعهد في العام التالي، ثم مدرسا في العام 1972، ليكون من بين أوائل أعضاء هيئة التدريس في المعهد، وتولى تدريس مواد مثل : تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائي، وأشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمي الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية في الإخراج السينمائي، كما أشرف على حلقات الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه في جميع تخصصات المعهد .

كان ثابت عضوا بارزا في حركة السينما الشابة بمصر في الستينات، كتب وأخرج أول أفلامه التسجيلية « ثورة المكن » سنة 1967، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية في مهرجان الإسكندرية سنة 1969 .

النظرية والإبداع

بدأ الراحل الذي نال شهادة الدكتوراه من معهد السينما في موسكو بممارسة التجريب في السينما منذ العام 1969، فقد عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القناة في حرب الاستنزاف بين 1968 و1973، ونال جائزة الإخراج الأولى عن فيلمه التسجيلي « السماكين في قطر » من مهرجان قرطاجنة

السينمائي الدولي لأفلام البحر سنة 1993، وكتب دراسات في السينما المعاصرة والفيلم التجريبي، إذ صدر له سنة 1993 كتاب « النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي »، وفي سنة 1994 أصدر كتاب « الكسر النسبي في الإيهام السينمائي »، وأنجز مؤخرا أكثر من مؤلف سينمائي منها « مأزق الفنان السينمائي »، وكتاب تضمن قصة وحوار وسيناريو لمشروع فيلم روائي طويل يحمل عنوان « ثلج فوق صدور ساخنة »، كما عمل منذ سنوات وكيلا لوزارة الثقافة المصرية، ومديرا للمصنفات الفنية قبل إحالته على التقاعد والتفرغ للبحث والكتابة والتدريس في أكاديمية الفنون بالقاهرة، حيث إشراف على سلسلة من أدبيات النقد السينمائي المسماة « ملفات السينما ».

بعد خمس سنوات من ظهور أول رواية لنجيب محفوظ في السينما وهي رواية « بداية ونهاية » سنة 1960، بدأ العديد من السينمائيين في مصر ينتبهون إلى روايات وقصص هذا الأديب النابه وأجوائه المفعمة بأشكال من البيئة المصرية، كان من بينهم مذكور ثابت حينما أخذ على عاتقه تحويل قصة قصيرة (صورة) من مجموعة محفوظ (خمارة القط الأسود) التي صدرت سنة 1969، وقدمها في فيلم سينمائي مدته 60 دقيقة في فيلم روائي طويل في سنة 1971، اشتمل على فيلمين آخرين قصيرين، أعاد المخرج سعيد مرزوق بأسلوبيته الواقعية في فيلم روائي طويل حمل عنوان « المذنبون » سنة 1976.

سعى مذكور ثابت القصصي بفيلمه (صورة) أن يطبق بعضا من أفكاره النظرية حول لغة السينما، وجاء فيلمه تجريبيا بكل معنى الكلمة، مما أدهش النقاد والمشاهدين والمتابعين لمسيرة السينما المصرية، حيث توقفوا مطولا بالدراسة والتحليل لهذا الأسلوب الجديد في إخراج عمل سينمائي يأتي من داخل السينما المصرية المعروفة آنذاك بنمطها السينمائي المعهود في السرد وبنائها الدرامي المألوف الذي لا تحيد عنه بتاتا، وهو المستمد أصلا عن مفاهيم الفيلم الهوليودي ولكن بإمكانات متواضعة.

من هنا جاءت المفاجأة في أقدام مذكور ثابت على إنجاز فيلم بأسلوبية الفيلم التجريبي، حيث صدم فيه المتلقي بمحاولة عمل فيلم لا يطبق فيه القواعد المتعارف عليها في الفن السينمائي من حيث الموضوع أو المعالجة أو الإخراج أو التصوير أو التوليف أو المناظر... الخ، إضافة إلى تحرره من تراث السينما المصرية الغزير بإنتاجه

في تلك الفترة، وكان واضعاً صوب عينيه إثارة ردود فعل من الانجذاب والنفور لدى المشاهد .

إن هذا النوع من الأسلوبية التي قدمها المخرج ثابت في « صورة » والتي أطلق عليها اسماً آخر « حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة »، من المؤكد أننا لا نستطيع الوصول إلى إدراك المعنى الحقيقي لموضوعه لا بوضعه في سياق الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت تعيشها مصر سنة إنتاجه في نهاية الستينيات وبداية حقبة السبعينيات من القرن المنصرم، حيث انشغل مخرجه بطرح تركيب معنوي جمالي بأشكال جزئية تتابع فيها مجموعة صوره السينمائية، وكان ينبغي على المتفرج إما تقبله أو رفضه أو السعي لتغيير ما هو سائد في ذائقته في محاوله لتفجير الإمكانات الفنية والجمالية للسينما المصرية وتخليصها من القيود التي لازمتها بفعل الانجرار خلف سراب هوليود ومفاهيمها، والسينما كفن عالمي وإنساني مرهف تستطيع أن تثير مواضيع خالدة من خلال لغتها الخاصة لأن تألفاً مع اللقطات المتنوعة وحركة الكاميرا ونمط المونتاج يجعل المتلقي يدرك بشكل واضح لا لبس فيه الملكات البصرية أكثر من القصة، كما وأن تجربة التقطيع السينمائي تحتل عناصر جديدة للعمل على الصعيد الدرامي .

صخب وجدل

أثار فيلم « صورة »، الكثير، من الصخب والجدل في أوساط النقاد والمشاهدين وجرت مناقشته مطولاً من ناحية موضوع طبيعة صناعته أو جمالياته السينمائية، فهو عمل بمثابة مقدمه لدراسة عدد من المسائل والمفاهيم النظرية، منها بصفة خاصة : الصلة بين فن المونتاج وفن السينما، ومعنى نظريات وأبحاث المدرسة التجريبية، ناهيك عن مشكلة الاقتباس وأمانة المخرج في اللعب على البناء الدرامي للقصة وترتيبها سينمائياً داخل فيلم لتؤدي إلى عمل فني جديد، وفيه يكسر مخرجه حالة الاندماج بين المتفرج والشاشة حسب أسلوبية بريخت، وهو ما سمّاه مخرج العمل لاحقاً في أكثر من دراسة سينمائية اشتغل عليها، الكسر النسبي للإيهام، وفيه يهدف إلى تحريك حواس المتفرج لجماليات العمل، والإحساس التام بكل مفرداته بانتباه ويقظة مركزين .

يستهل الفيلم أولى مشاهده بصورة لفتاة قتيلة على الصفحات الأولى لجريدة، وأمام الصورة أخبار وتعليقات ومانشيتات عريضة لعناوين تشير إلى الحالة السياسية

السائدة في الزمن الذي تسري فيه أحداث الفيلم، وبكل سهولة يتبين لنا أن الفترة التي يناقشها هي الفترة التي عرفت بحرب الاستنزاف على ضفتي قناة السويس، وبالقرب من الجثة يصور الفيلم شخصية فتاة تعمل صحفية بانتظار مصور الجريدة لالتقاط صورة للقتيلة التي تصفها الصحف بأنها مليونيرة أجنبية قتلت على مقربة من الأهرامات.

ويأخذ الفيلم بتتبع حياتها التي قادتها إلى العيش في مدينة كبيرة كالقاهرة، وتدرجت بعملها في ظروف تجلب الشبهة واستقرت ماديا لتكون امرأة مجتمع شهيرة تملك مالا وفيرا، وتكون نهايتها في جريمة قتل يحيط بها الغموض، تأخذ الشرطة في إجراء تحقيقات موسعة مع معارفها وكل من له علاقة بها، وتشير الصحفية التي تقوم بتغطية هذه الجريمة بإدراج وجهة نظرها في الأسباب الكامنة وراء مقتلها، ولكن زميلها الصحفي الآخر تكون له وجهات نظر أخرى، وما بين تحقيق الشرطة وتوقعات الصحفي المسكون بهاجس الهم الإنساني في خضم الحرب التي يعيشها داخل مجتمعه، ينفعل بالعدوان الإسرائيلي وطائراته التي نسمع دوي أصواتها على شريط الفيلم، والتي تتلازم مع حروب أخرى في العالم، هناك مثلاً إشاره إلى الحرب في فيتنام، على حين يكون هدف زميلته الصحفية التي يعيش معها قصة حب، البحث عن الإثارة في الأخبار، ومتابعة الحالة، وحوادث الناس في المجتمع مثال القتيلة، ومن بين هذه الأحداث جميعاً هناك الفيلم الذي تسري أحداثه داخل الفيلم يبدو فيه المخرج ذاته مدكور ثابت يطل على المشاهد بين الحين والآخر وهو يرسل تعليماته إلى ممثليه وطلبه المتكرر منهم في إبراز وجهات نظرهم تجاه الحدث والتعليق عليه، إضافة إلى ضحكاته المتكررة مع طاقم الفنيين في العمل.

ذهب ثابت بعمله هذا بعيداً عما هو معهود ومألوف في السينما المصرية، وسابقاً لأقرانه آنذاك في تيار جماعة السينما الجديدة الذي انطلقت بشائره بعد عامين من سنة إنتاج العمل سنة 1971، عبر بيانهم الشهير، وقدمو من خلاله الفيلمين الطويلين « أغنية على الممر » لعلي عبد الخالق، و« ظلال على الجانب الآخر » لغالب شعث، بيد أن ثابت أثّر أن يسير في منحى طليعي آخر وهو المتعارف عليه بالمنهج التجريبي في السينما، وفيه يتكئ على نص أدبي - قصة قصيرة تفيض واقعية على غرار أعمال نجيب محفوظ المتعارف عليها - وكانت النتيجة فيلماً نادراً يتسم بنضج الرؤيا ونفاذ البصيرة بالإلهام الإبداعي، والقدرة

على استشراف التقدم التقني والفني لطاقة السينما مستقبلا وامتلاكها مقومات البقاء على خريطة السينما المصرية والعربية والعالمية.

دراما مختلفة

بشكل عام فتن الفيلم المتلقي بمجموعة تلك العلاقات الإنسانية التي تدور في خضم أحداث جسيمة مضطربة، حين كان نص السيناريو ينسج دراما مختلفة، مستخدما ببنية عالية المستوى أسلوب العودة إلى الماضي « الفلاش باك » عبر تداع نفسي حر، لا يلتزم بالتتابع التاريخي للشخصية، بل يعنى بإبراز مراحل التطور والتغيير في حياة الفتاة، مفسرا ومعللا لسلوكها ومبينا للدوافع التي حدثت بها إلى البحث عن أسهل الطرق للخلاص، دون إدراك أنه سعي محموم نحو النهاية المساوية التي انتهت إليها، وتبدى مهارة المخرج ورؤيته الذكية في اختيار شكل الفيلم في قطع سرد أحداثه الدرامية بهيئة المخرج نفسه وتدخله مع ممثليه وحشهم على التعليق على مسار أحداثه ورسمه الدقيق لكل شخصية يتداخل فيها بشكل جدلي خلاق وتأثر بطليه كل منهما بالآخر.

بسلاسة ناشئة عن خبرة ذات مراس طويل، مزج مذكور ثابت بين التسجيلي والروائي بحس الأستاذ أمام تلاميذه، وهو يكسر خط الفيلم الدرامي، ويقدم صورا لشوارع وساحات القاهرة ومعالمها الرئيسية بلقطات وثائقية سريعة ذات دلالات قوية عن الأسباب الكامنة وراء مقتل الفتاة، بحيث جاءت هذه اللقطات بمشاهدها الواقعية والتاريخية كتجذير للأسباب التي أدت إلى النتائج التي جرى التعبير عنها بأصوات وضحكات هستيرية يؤديها محمود المليجي في نهاية العمل ومعه لائحة اعتذارية من مخرج الفيلم إلى الجمهور عن أي إزعاج سببه لهم في متابعة مجرى الأحداث.

الخيال والواقع

فرغم أن المخرج ثابت كان يقدم تجربته الأولى في إخراج فيلمه الروائي الأول بعد عدة محاولات في السينما التسجيلية، لكن عمله في « صورة »، تميز بالنضج والابتكار الفني الخلاق، ونجح في مزج الخيالي بالواقعي، والروائي بالوثائقي، وأن يجعل من عمله أيقونة سينمائية تجريبية خالصة تأخذ المشاهد إلى فضاءات إبداعية شديدة الابتكار والمتعة بهذا النوع من الأسلوبية الفنية، ولا شك أن فيلم « صورة »

لمذكور ثابت يعيد عشاق السينما بصورة أو بأخرى إلى قامات سينمائية رفيعة عرفت فتوحات السينما الأوروبية في حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن الفائت، مثل اشتغالات السينمائيين : المجري ميكالوش يانشو، واليوغسلافي دوسان مكاييف، والإيطالي فيدريكو فيليني. إنه باختصار فيلم يتميز بالجرأة والانفتاح على مفردات التعبير السينمائي، مثلما يفجر الخيال والمعرفة بوظيفة اللغة البصرية والدرامية للفيلم، وفوق هذا كله ان العمل يحتفي بالصورة والصوت والأداء والإحساس بالدفع والبهجة، تتداعى فيه الذكريات المليئة بالمعاني والدلالات، تتألق فيه اللوحات التشكيلية والتعبير بالجسد والصورة الفوتوغرافية وتكويناتها الرائعة سواء من على صفحات الصحيفة او تلك القادمة من أعماق المشهد، وكل يسري بوعي واقتدار يستعير فيه مخرجه كثيرا من المنهج البريختي في التجريب وتحرره من قيود السرد الحكائي التقليدي، في قفزته إلى آفاق الصورة الرحبة.

الفهرس

- ديباجة 9
- مقدمة : (أحمد بجاوي وميشال سيرسو) 13
- I – من الكتابة إلى الشاشة من بلد لآخر 17
1. الجزائر : الاقتباسات من الأعمال الأدبية في السينما الجزائرية : تاريخ غني جدا، ولكنه لم يكتمل (أحمد بجاوي) 19
2. سوريا : علاقة السينما الروائية السورية بالأدب (لمى طيارة) ... 52
3. العراق : السينما العراقية والأدب (ناجح حسن) 67
4. لبنان : السينما اللبنانية والأدب (ناجح حسن) 72
- II – لغة ولهجات 79
- حدود الجرأة في لغة الحوار بالسينما والدراما العربية 81
- III – كتاب في عالم السينما 87
- حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة « صورة » (ناجح حسن) 89

TABLE DES MATIÈRES

Préface : M. Azzedine Mihoubi, écrivain, scénariste et ministre algérien de la Culture.....	9
Introduction : Ahmed Bedjaoui et Michel Serceau.....	13
I . De l'écrit à l'écran, d'un pays à l'autre	17
1. Algérie : Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma algérien : une histoire si riche, mais pourtant inachevée... (Ahmed Bedjaoui).....	19
2. Égypte	
Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle (Walid El Khachab).....	49
3. Maroc	
Le cinéma marocain et la littérature : l'adaptation, de la nécessité à la distanciation conflictuelle. (Moulay Driss Jaïdi)	59
4. Tunisie	
L'adaptation des œuvres littéraires dans le cinéma tunisien : le jeu du hasard et de la nécessité. (Abdelkrim Gabous)	68
II . En perspective	87
La place des littératures occidentales (Michel Serceau)	89
dans les cinémas arabes.....	89
Nouveau roman et cinéma dans le monde arabe (Salma Mobarak).....	109
Assia Djebar, l'écriture, le cinéma ... (Ahmed Bedjaoui)	125
Mouloud Mammeri, la littérature, le cinéma et la culture amazigh (Ahmed Bedjaoui).....	141

on est prêt à se sacrifier. Alors dans cette histoire dure et cruelle de *L'Opium et le bâton*, il fallait montrer, à un moment donné, qu'on ne tue pas pour tuer, mais parce qu'on a de la vie une certaine conception, certaine vision. J'ai traduit cette vision en termes un peu légendaires, presque mythiques : c'est l'épisode marocain qui est comme un petit îlot, une petite pause, où j'ai montré la guerre, mais aussi les raisons, le sens de cette guerre.

A. H. : Pourquoi avoir choisi Itto et non pas une algérienne et n'avoir pas situé l'histoire en Algérie ?

M. M. : Personnellement je pense peut-être à tort que le Maghreb est le même sur le plan humain. Si j'avais situé l'histoire d'Itto en Algérie, elle aurait été plus difficile à dépeindre, car plus difficile à vivre.

A. H. : Tassadit dans le roman, est-elle réellement devenue folle, dénonce-t-elle les moudjahidines ?

M. M. : C'est la folie de la douleur. Dans le roman, elle n'a pas dénoncé délibérément les moudjahidines. Je la laverai très facilement de ce travers car c'est Tayeb qui était assez rusé et astucieux pour lui soustraire les informations qu'il désirait.

A. H. : Marie-José Nat, selon vous, était-elle indispensable pour interpréter le rôle de Ferroudja ?

M. M. : Rachedi a voulu prendre une professionnelle, pas une comédienne moyenne, car le rôle était complexe du fait que ce personnage disait peu de choses à l'écran. Quand Ali meurt, Marie-José Nat se précipite sur son cadavre et pleure de vraies larmes. Cela m'a remué.

A. H. : A-t-elle su incarner les traits d'une Kabyle authentique ?

M. M. : Les gestes étaient authentiques. D'ailleurs Marie-José Nat est à demi algérienne. Smina, par contre, a été forcée à un rôle d'artifice du fait qu'on l'avait contrainte à murmurer ses répliques en arabe, langue qu'elle ne parlait pas. En conclusion, je peux dire qu'après avoir visionné le film, j'ai eu cette remarque amicale pour Rachedi : « Tu as fait un western. »

la réalité reconstruite idéologiquement après l'indépendance. En tant qu'écrivain, j'ai refusé de faire la démonstration d'une thèse politique. Je sais très bien qu'après trente-trois ans, on a fabriqué toute une saga de la guerre de libération. Plus on s'éloigne des événements, plus ils deviennent distanciés. Tous les peuples sont passés par là. Le passé est trituré car il devient un argument pour façonner le présent que l'on veut. Est-ce qu'on écrit pour l'efficacité politique ? Moi, je me suis refusé de faire une œuvre démonstrative, au contraire je suis astreint à montrer les événements tels qu'ils sont déroulés.

Le docteur Bachir Lazrak n'est pas le représentant d'une classe ni dans le film, ni dans le roman. On peut très bien présenter un individu qui ne soit pas schématiquement réduit à sa couche sociale. Balzac a bâti ses romans sur ça. En parlant du roman, je trouve que Bachir fait preuve d'honnêteté intellectuelle à laquelle je rends hommage, car cet homme aurait pu faire comme tant de gens qui ont rejoint le combat par peur et par convenance. Entre 1954 et 1956, ce genre de type était très fréquent et pas seulement dans l'intelligentsia. C'est après 1956 que le peuple algérien a adhéré massivement à la Révolution. La reconstruction de l'histoire est une image d'Épinal. Bachir est resté honnête, car il a commencé par se dire : « Ce n'est que lorsqu'il a été confronté aux événements qu'il a décidé de rejoindre le combat.

A.H. : Bachir ne le fait quand même qu'après l'arrestation d'Arezki par les paras !

M. M. : Qu'importe, il n'avait qu'à prendre le bateau et débarquer à Marseille. Il ne l'a pas fait, car en lui, il y avait déjà tout un processus de maturation, de prise de conscience.

A. H. : Il me semble que la rencontre de Bachir avec Itto dans le roman est une digression inutile. Cet épisode qui se déroule au Maroc ne s'insère pas organiquement dans la trame essentielle de l'œuvre : l'Algérie dans la révolution.

M. M. : Je commence d'abord par vous donner raison. Il y a deux raisons à cette digression qui est une pure technique romanesque, une espèce de parenthèse. La première raison est personnelle : ayant moi-même vécu au Maroc, cette histoire faisait un peu partie de mon expérience. La deuxième raison plus générale et plus essentielle est relative aux interrogations sur le sens de la guerre. Pourquoi se libérer ? Il y a un sens que l'on donne à l'existence, des valeurs pour lesquelles

un film. Il n'a supprimé que la partie marocaine et a changé quelques détails.

A. H. : Comment considérez-vous les changements de nom de certain héros du roman ?

M. M. : Je n'ai pas fait un roman sur le colonel Amirouche, mais sur la résistance du peuple algérien. C'est pourquoi j'ai accepté, bien qu'à contrecœur, que le nom d'Amirouche soit changé, mais changer le nom d'Akli par celui de Bouguelb, je n'étais pas d'accord.

A. H. : Pensez-vous que le public pourra finalement reconnaître à l'écran les héros du roman ?

M. M. Le cinéma nous impose parfois des clichés du fait que les acteurs investissent dans les rôles leurs propres individualités. C'est là, à mon avis, un phénomène réducteur. Dans le roman, par exemple, Hamlet est un nom, mais derrière ce nom nous pouvons bâtir quelque chose de beaucoup plus nuancé, plus fourni que cette image brutale que nous renvoie l'écran.

A. H. Mais précisément, le talent d'un metteur en scène n'est-il pas celui de faire conserver aux personnages d'un roman l'essentiel de leurs caractéristiques, de leur psychologie et de demeurer fidèle à la philosophie de l'œuvre ?

M. M. Tout cela y est un peu dans le film *L'Opium et le bâton*. Mais, à mon avis, le film en général demeure restrictif par le temps qu'occupe une œuvre à l'écran. J'ai lu et j'ai vu *Guerre et paix*. On ne peut pas nier qu'entre le roman et le film il y a une certaine distance. *Guerre et paix* est un livre épais alors que le film se devait de restituer en deux heures toute la substance d'un roman aussi dense.

A. H. : Bachir Lazrak dans le roman est jeune. Son âge peut expliquer son hésitation à rallier la révolution. Dans le film, c'est un homme d'un certain âge, son indifférence aux événements que vit le pays depuis deux ans est incompréhensible. D'autre part, étant médecin, ce personnage devient symbolique à l'écran : il est sensé représenter l'intelligentsia algérienne et comme tel son rôle n'est pas flatteur pour cette catégorie sociale qui donne l'impression, dans le film, d'être non concerné par le drame que vit le pays.

M. M. : Je ne parlerai que du roman parce qu'il faudrait que Rachedi soit là pour parler du film. Moi, je voulais écrire un roman, relater un récit qui soit le plus fidèle à la réalité « vraie » et non pas à

un Targui et une jeune adolescente, native d'une ville européenne, qu'il a rencontrée aux environs de Djanet dans le grand Sud algérien. Parmi les films marquants, on peut encore citer *La Fin des djins* de Chérif Aggoun, *Le Vendeur de neiges* d'Achour Kessai, *Si Mhand Ou Mhand* de Rachid Benallal et Lyazid Khodja et *Areski, l'Indigène* de Djamel Bendeddouche. *Mimezrane* d'Ali Mouzaoui a lui connu un véritable succès populaire.

Assurément, Mouloud Mammeri a apporté au cinéma sa vision personnelle de l'Histoire en l'entourant de la rigueur que tous lui reconnaissent. Aux destins collectifs, il a préféré les parcours individuels, emblématiques des héros anonymes dont la Révolution algérienne est si riche. Il a su humaniser ses personnages et leur donner le pouvoir de faire l'Histoire au lieu de la subir.

Nous reproduisons ici une interview donnée sur ce sujet de l'adaptation de « l'écrit à l'écran » par Mouloud Mammeri, publiée le 4 mars 1987 par Abderrahmane Hacène L'Hadj⁽⁸⁶⁾ (que l'auteur de cet article remercie vivement).

Abderrahmane Hacène L'Hadj : Que vous pensez-vous de l'adaptation de votre roman *L'Opium et le bâton*, dix-sept ans après.

Mouloud Mammeri : L'adaptation à l'écran est un problème général qui ne concerne pas seulement *L'Opium et le Bâton*. Il est évident qu'on a affaire à deux langages différents : un langage littéraire basé sur les mots et un langage cinématographique basé sur l'image. Il y a, bien sûr, un dialogue au cinéma, mais il n'est peut-être pas essentiel. Pour revenir à l'adaptation de mon roman à l'écran, je crains que mon jugement ne soit non pas partial mais prédéterminé, car je dois dire que je ne connais pas très bien quelles sont les règles de l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma.

A. H. : Pensez-vous que l'auteur du film, Ahmed Rachedi, a su recréer avec exactitude l'atmosphère du roman ?

M. M. : Je ne pense pas qu'il faut poser le problème de façon aussi tranchée, aussi brutale et aussi catégorique. Pourquoi ? Parce que je n'attends pas une translation fidèle du roman, les choses ne pouvant se dire que différemment au cinéma. Cependant Rachedi a suivi très fidèlement le roman, il n'en faisait pas bien sûr un compte rendu, mais

86. In : *El Moudjahid*, Alger, lundi 3 avril 1989, p. 13

leur jusqu'à ce qu'ils la maîtrisent mieux que beaucoup de ses locuteurs en les privant de la langue de leurs pères et de leurs mères ?.... Ce livre nous a vraiment plu. Nous ne lui aurions reproché que le fait qu'il ne soit pas écrit en langue arabe. Mais cela n'est pas imputable à l'écrivain mais au colonialisme. Combien sont nombreux les défauts et les torts du colonialisme ! »

De son côté, la presse française en profita, à une époque où le nationalisme algérien se montrait menaçant, pour qualifier l'œuvre de « Beau roman Kabyle » décrivant l'âme berbère. Il a fallu une longue guerre de libération dans laquelle la Kabylie a joué un rôle primordial pour montrer que les Kabyles faisaient bien partie de cet ensemble national arabo-berbère appelé Algérie et dans lequel, la richesse provenait justement de la diversité culturelle et de l'attachement aux langues de nos origines. Trente ans après l'indépendance, un film pouvait enfin exprimer en berbère, des mots écrits en français mais soutenant une culture traditionnelle qui attendait le son et l'image pour se libérer des contraintes dogmatiques dans lesquelles l'écrit l'avait enfermée. Après tout, dans *L'Incendie*, Badie n'avait pas fait autrement que Bouguermouh lorsqu'il a transféré le verbe français en dialecte arabe algérien, offrant ainsi à des millions de téléspectateurs la possibilité de connaître la société tlemcénienne à la veille de la guerre d'indépendance.

Abderrahmane Bouguermouh a été, avec Azzedine Meddour, un pionnier du cinéma amazigh. Ils ont tous deux eu le mérite d'ouvrir la voie à toute une génération de cinéastes qui réalisent des films en langue berbère, aussi bien en Algérie qu'au Maroc. Le cinéma amazigh s'est depuis beaucoup épanoui. Il a son festival et ses rencontres tant en Algérie qu'au Maroc voisin. Sans doute le cinéma d'expression amazigh n'est pas parvenu en Algérie à accéder à la richesse de son homologue au Maroc, mais de plus en plus de productions importantes racontent des fictions en langues berbères. Des œuvres de fiction majeures comme *Machao* de Belkacem Hadjadj ou *La Maison jaune* d'Amor Hakkar (dont le dialogue est majoritairement en langue chaoui) contribuent à intégrer le film d'expression berbère dans la normalité linguistique en usage dans les autres films algériens. Brahim Tsaki a élargi avec *Ayrouwen (II était une fois en langue targuie)*, le champ de la diversité au cœur même du cinéma d'expression amazighe, puisque le film, raconte dans la langue des Touaregs une histoire d'amour entre

de *La Colline oubliée*, Abderrahmane Bouguermouh a été justement récompensé pour sa persévérance, puisque déjà en 1968, il s'était vu interdire par l'office national pour le cinéma un court-métrage intitulé *Comme une âme*, sous le prétexte que le dialogue et le commentaire étaient en berbère.

Transposé du célèbre roman de Mammeri, *La Colline Oubliée* raconte l'histoire de Tasga, un village de Kabylie, isolé, niché sur les contreforts du Djurdjura, au moment où la Seconde guerre mondiale sévissait en Europe avant de s'inviter sur les côtes algériennes. A partir du roman, le film dresse les portraits de personnages riches et divers. On y retrouve Mokrane et Menach, étudiants en France qui attendent d'être mobilisés ; Mouh, le berger ; Davda, la voluptueuse ; Aazi, la gracieuse et future femme de Mokrane. Avec cette guerre qui fait intrusion dans leur quotidien, ils se retrouvent tous pris dans le filet d'un destin inattendu.

Le scénario a été élaboré en 1968 juste après l'expérience malheureuse de *Comme une âme* et déposé sur les bureaux du directeur de l'ONCIC. Écrit en langue berbère, le scénario est rejeté par les autorités de l'époque. Le projet sera repris au début des années 1990 et finira par bénéficier d'une aide publique. Le film sortira en salles en 1996 et bénéficiera d'un puissant mouvement de solidarité durant le tournage et à sa sortie en France et en Algérie.

À sa parution en 1952, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri avait suscité alors une grande controverse et donné lieu à de nombreuses critiques. Tandis que Mostefa Lacheraf y voyait un roman fondé sur « de fausses données ethniques » où le régionalisme est dominant, beaucoup d'intellectuels ont essayé d'opposer dans leurs critiques, le mouvement national unitaire au particularisme culturel typiquement méditerranéen que Mammeri décrit. L'écrivain égyptien Taha Hussein a montré dans son livre intitulé *Naqd oua Islah* son admiration pour le roman de Mouloud Mammeri, tout en regrettant qu'il ne fut pas écrit en arabe ! Taha Hussein (qui avait soutenu à la Sorbonne une thèse en français sur Ibn Khaldoun) ne tarit pas d'éloges à l'égard de Mammeri : « Nous pouvons ajouter à cela, sans risque de nous tromper, qu'un tel livre est parmi le meilleur de ce qui a été édité ces dernières années en langue française... Nous n'avons jamais reçu de ce pays une œuvre littéraire, écrite en arabe, réussie avec une pareille perfection et excellence... Comment bénir le fait d'apprendre aux gens une langue qui n'est pas la

cinéma algérien nouvellement créé, pour marquer la tenue du sommet afro-asiatique. Mais celui-ci a été annulé en raison du coup d'État du 19 juin 1965. Le premier scénario avait été écrit par René Vautier, avant que les producteurs ne fassent appel à Mouloud Mammeri pour finaliser le commentaire. Dans ce très beau texte, on devine que Mammeri avait essayé de rester autant que les règles filmiques le permettaient, fidèle à Frantz Fanon, l'auteur de *L'Aube des damnés*, dont la similitude du titre n'échappera à personne. L'anthropologue et l'historien réunis dans le talent de Mouloud Mammeri, ont essayé de traduire la dimension africaine de l'Algérie et la force de sa relation avec les mouvements de libération du Tiers-Monde.

Pour Abderrahmane Hacène L'Hadj, « le commentaire qui accompagnait les images est un perpétuel hymne au combat des peuples africains qui s'acheminaient vers un destin nouveau, mais comme il n'était pas adapté aux particularités des matériaux utilisés dans ce film, il a pris un caractère essentiellement illustratif... Néanmoins, *L'Aube des damnés* demeure un violent réquisitoire contre la réalité coloniale avec tout ce qu'elle charrie de barbare, d'inhumain et de tragique. »

Mouloud Mammeri sera à nouveau associé à l'écriture d'un scénario avec *Morte la longue Nuit*, un documentaire d'archives de Ghaouti Bendeddouche et de Mohamed Slim Riad, consacré à l'histoire de la guerre de libération. Là aussi, il s'agissait d'une commande correspondant à la commémoration du 25^{ème} anniversaire du déclenchement de la guerre. Réalisé à partir d'archives, ce documentaire (qui vaut plus par son commentaire que par sa structure), traite de l'ensemble des luttes d'indépendance, sur tous les continents, en particulier en Afrique et en Algérie.

Mais c'est avec le premier roman de Mouloud Mammeri, paru en 1952, *La Colline oubliée*, adapté par Abderrahmane Bouguermouh, que la question de la relation entre la textualité, le terroir, la langue amazighe et le cinéma, s'est posée pour la première fois avec évidence en Algérie. Ce film marque en effet une étape dans le cinéma algérien, puisqu'il est le premier à avoir été intégralement tourné en langue berbère un an avant *La Montagne de Baya* de Azzedine Meddour. Rappelons que dans le passé, un film comme *Les Rameaux de feu* (1982), adapté de l'œuvre littéraire de Malek Ouary *Le Grain dans la meule*, comportait certaines répliques en berbère. Sa diffusion à la télévision publique avait posé quelques problèmes à l'époque, avant d'être autorisée. Avec l'adaptation

conceptuelle de l'œuvre cinématographique et rendre imperceptible la relation existante entre la population et les moudjahidine. Pourquoi Rachedi a-t-il traité sommairement le personnage de Bachir à l'écran ? « Celui-ci (répond le cinéaste) n'est pas le personnage central dans le film. Le héros c'est le village ». Ce refus d'utiliser un héros central dans *L'Opium et le Bâton* n'était pas un fait nouveau dans le cinéma algérien. »⁽⁸³⁾

Mouloud Mammeri conforte cette analyse dans un entretien avec André Payette⁽⁸⁴⁾. À la question de ce dernier : « Êtes-vous satisfait de l'adaptation cinématographique de votre roman ⁽⁸⁵⁾ », il répond : « J'ai plaidé pour que le film ne soit pas une réplique du roman. Au départ, on avait conçu en effet, cette possibilité de faire un film qui soit la copie fidèle du roman ; j'avoue que j'étais assez contre, parce que je considère que ce sont deux modes d'expression différents... On ne réalise pas un film comme on écrit un roman. C'est une langue différente... Disons qu'on a fait un film sur la guerre de libération et qu'on s'est servi de *L'Opium et le bâton* pour faire ce film... La formule la meilleure me semblait être, à tort ou à raison, un film qui serait centré sur la chronique d'un village engagé, progressivement engagé dans la guerre de libération jusqu'à sa destruction complète »

Dans une interview qu'il a donnée à Hacène L'Hadj le 4 mars 1987 au Musée de Bardo, où se situaient ses bureaux de directeur du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologique et historique (CNRPAH), Mouloud Mammeri revient en détail sur la question de l'adaptation de *L'Opium et le bâton*. Nous pensons qu'il est intéressant de reproduire cet entretien à la suite de cet article.

Mais la réussite commerciale et le succès d'estime qui ont accompagné ce film ne doivent pas occulter le fait que Mouloud Mammeri avait déjà participé à une aventure cinématographique en écrivant le canevas ainsi que le commentaire du premier long-métrage de Rachedi : *L'Aube des damnés*. Aux lendemains de l'indépendance, l'Algérie, soutenue au cours de sa guerre de libération par le mouvement des non-alignés, rend hommage à travers ce film aux peuples qui continuaient à lutter contre le colonialisme. Ce film avait été commandité par le Centre national du

83. Abderrahmane Hacène L'Hadj, *L'Opium et le Bâton*, de l'écrit à l'écran. in *Le Soir d'Algérie* du 27/11/2010.

84. In : *Liberté*, Montréal – Canada, vol XIII 3, n°75, 1971, p. 59-68 repris dans le recueil du Cnrapah 2008, « Mouloud Mammeri, Ecrits et paroles ».

85. *L'Opium et le bâton*.

En adaptant *L'Opium et le Bâton*, sorti en 1971, pour son premier long-métrage de fiction, Ahmed Rachedi a conservé dans sa transposition, la trame générale du roman de cette œuvre littéraire majeure dans la littérature algérienne.

Film de guerre à grand spectacle, *L'Opium et le bâton* relate le destin du docteur Bachir Lazrak, qui est à la fois l'auteur et le témoin de l'histoire tragique de Tala, le village où il a grandi. Il décide de quitter Alger pour rejoindre la Wilaya III afin d'en renforcer les services sanitaires. A Tala, les choses ont bien changé. La famille est divisée entre son jeune frère Ali qui s'est engagé dans les rangs de l'ALN et l'aîné Bélaïd qui est un collaborateur des Français. Ces derniers essaient vainement de retourner la population contre le FLN. Bien au contraire, les habitants de Tala et de ses alentours rallient en masse les insurgés. Réunis sur la place du village, ils assistent au martyr de leur héros Ali puis à la destruction de leurs maisons et de leurs champs.

Au moment où il a réalisé ce film, Ahmed Rachedi dirigeait l'ONCIC, ce qui lui a permis de réunir une équipe technique et une distribution de qualité. La direction de la photo par Rachid Merabtine a souligné la beauté des paysages de la Kabylie. Aux côtés des plus grandes stars algériennes de l'époque, on trouve Jean-Louis Trintignant en prisonnier français très convaincant, Jean-Claude Bercq et Marie-José Nat. Le film a connu le plus gros succès commercial depuis l'indépendance avec près de deux millions d'entrées en Algérie, ce qui laisse pensif aujourd'hui, face au démantèlement des circuits des salles de cinéma.

Il est un exemple du style spectaculaire et de la manière de représenter à l'écran la guerre de libération. On peut dire aujourd'hui que la réussite du film est tout autant due à sa distribution, à la qualité de son équipe technique, sa mise en scène spectaculaire, qu'à l'apport précieux d'un texte d'une haute teneur littéraire et narrative. Il y va de l'Opium comme des autres films adaptés de romans. Le terreau littéraire a souvent permis à des œuvres filmiques d'acquérir du sens et de la profondeur. Encore faut-il que l'alchimie entre le texte et la mise en scène fonctionne, comme ce fut le cas pour cette production. Malgré son succès populaire, le film a été diversement reçu par la critique. Pour Abderrahmane Hacène L'Hadj « les idées forces du roman s'éclipsent dans le film pour céder la place à des descriptions de scènes de batailles. Nous assistons alors à un défilé de tableaux sur la guerre qui se juxtaposent sans s'imbriquer. Evidemment, une telle démarche ne pouvait que rompre l'homogénéité

Mouloud Mammeri, la littérature, le cinéma et la culture amazigh

Ahmed Bedjaoui

Mouloud Mammeri, écrivain et anthropologue de grand talent a été l'un des premiers auteurs à être porté à l'écran dans le jeune cinéma algérien.

Son roman *L'Opium et le bâton*, paru en 1965, a été adapté par Ahmed Rachedi. Le film, portant le même titre, a été mis en chantier en 1969, mais n'est sorti qu'en 1971. Il demeure à ce jour l'un des films mythiques de l'âge d'or du cinéma algérien.

Auparavant, en 1963, Mouloud Mammeri avait écrit un scénario, intitulé *Le Village incendié*⁽⁸¹⁾. Il situe l'histoire à Tala comme dans *L'Opium et le Bâton*. On y retrouve un personnage qui se prénomme Ali, déserteur de l'armée française et vivant dans la forêt avec 3 compagnons en rupture de ban comme lui. Après des images du 8 mai 45, arrive le 1^{er} novembre 54 qui bouleverse l'ordre établi. L'auteur montre la répression, la torture.

Une équipe s'était déjà constituée, comme l'explique Jean-Marie Boeglin⁽⁸²⁾ dans la présentation de ce scénario : « (Le) premier long métrage algérien, *Le village incendié*, réalisé en Algérie même, par une équipe afro-européenne en 35 mm (est) né de la rencontre en exil d'un écrivain Mouloud Mammeri, d'un réalisateur François Beloux et d'un producteur J. M. Boeglin ». Ils espéraient le tourner en septembre 63, mais ce projet n'a pas abouti.

81. In : Révolution africaine n°12, Alger, 20 avril 1963, p. 22-23

82. Jean-Marie Boeglin fut l'un des organisateurs du réseau d'aide aux Algériens pendant la guerre à Lyon. Après l'indépendance, il vint en Algérie et y resta jusqu'en 1981.

L'auteure et cinéaste a présenté par la suite plusieurs projets de films aux autorités algériennes pour être financés, mais en vain. Un de ces films se trouve être une adaptation du livre de Fadhma Ath Mansour Amrouche "Histoire de ma vie". Déjà, dans une interview datant du début des années 1990, la fille de Taos Amrouche, Laurence Bourdil, avait fait état d'un tel projet. Dans sa réponse au discours de réception de Mme Assia Djébar à l'Académie française M. Pierre-Jean Rémy révèle : « Vous faites avec Anatole Dauman⁽⁸⁰⁾ un projet de film autour de Mohammed Dib. »

En 1987, Assia Djébar fait une nouvelle tentative pour revenir à la réalisation en présentant un projet ambitieux consacré à Youssef Essedik, dans lequel elle tentait de montrer comment la beauté de Youssef aurait mené au voile des femmes dans la tradition abrahamique. Ce projet venu après l'adoption du code de la famille et d'une nette régression dans le droit des femmes a été étouffé dans l'œuf par les autorités culturelles et politiques de l'époque sous le prétexte que le cinéma - et encore moins une cinéaste - ne pouvait représenter Youssef, considéré dans l'Islam comme un prophète.

En 2002, Assia Djébar connaît la même mésaventure malgré l'enthousiasme qu'elle a manifesté à renouer avec son pays. Elle avait proposé de produire son opéra *Les Filles d'Ismaël* qu'elle avait « monté » en Italie avec sa productrice. Cette dernière s'est rendue à Alger et rencontré les responsables qui ont accepté le projet dans un premier temps. Après avoir cru à cette proposition, son projet est brutalement arrêté après plusieurs mois de préparation. De nouveau Assia Djébar se voit exclue sans autre forme d'égard et pour les mêmes raisons qu'en 1987. Parce que dans son œuvre entière, qu'elle soit romanesque ou filmique, elle a utilisé l'image pour dire et le texte pour figurer, Assia Djébar a constamment été en butte avec l'interdit de la représentation et en tant que femme musulmane convaincue, de l'image de la représentation. On comprendra mieux l'amertume discrète et retenue d'une grande dame davantage reconnue ailleurs que chez les siens. Mais il n'est jamais trop tard pour se souvenir.

80. Anatole Dauman a été l'un des producteurs essentiels de la Nouvelle vague française. On lui doit notamment *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et plusieurs films de Jean-Luc Godard.

Lorsqu'on mesure ce qu'elle a apporté à travers deux films, et ce qu'elle laisse entrevoir dans l'enchevêtrement des mots, des images, des « *cris et chuchotements* »⁽⁷⁷⁾, on ne peut que regretter une nouvelle fois que la carrière cinématographique de Assia Djébar cinéaste ait été interrompue si précocement. Empêchée de faire des films, elle retourne dans son statut de ciseleur de la langue française comme si la parole ne peut redevenir accessible qu'à travers le lourd silence de l'écriture.

Comment, en effet, ne pas voir ce bonheur éclater en lumière dans l'espace et dans le temps lorsqu'on lit ce qu'elle a écrit après cette riche expérience cinématographique. Dans *L'Amour la Fantasia* on devine encore *La Zerda. Ombre sultane* porte la marque d'une écriture sublimée et enrichie par la mise en scène filmique. C'est incontestablement une nouvelle Assia Djébar qui est née des années cinéma et ce n'est pas le fait du hasard si elle est toujours citée comme écrivaine ET cinéaste, même si elle n'a plus tourné depuis un quart de siècle. « Depuis que j'ai réalisé le film *La Nouba*, ma manière d'écrire a changé. J'ai alors appris comment écouter les femmes algériennes. J'étais étonnée de la manière dont certaines femmes utilisaient la langue berbère quand il s'agit de narrer l'assassinat de leur mari ou de leur frère pendant la guerre de Libération. Je me suis alors mise à l'évidence qu'il existe une langue pour exprimer ses pensées et une autre pour exprimer ses émotions. La langue française me permet d'exprimer mes pensées, tandis que le berbère et l'arabe constituent l'espace des émotions et des sensations », soutient Assia Djébar.⁽⁷⁸⁾ Malgré certaines apparences, l'œuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djébar est traversée par la fiction. La dimension biographique n'apparaît clairement que dans son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* (2007). Beïda Chikhi a raison d'écrire : « Les faits concrets, mesurables, descriptibles de la vie ne valent que par la multitude d'images, de sensations de toutes sortes qui les accompagnent. Ainsi l'œuvre elle-même est-elle traversée de part en part d'images, sortes d'écrans réalisés par la fiction et l'écriture qui propulsent le lecteur par-delà l'espace biographique régi par le temps des horloges et les références sociales et géographiques, vers celui plus riche, de la durée. »⁽⁷⁹⁾ Belle définition du cinéma, qu'il faudrait faire lire à tout apprenti scénariste !

77. Titre d'un film d'Ingmar Bergman

78. In *Demain l'Afrique*, 1977, interview de Josie Fanon.

79. Extrait de « La littérature maghrébine de langue française », Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda & Abdallah Mdarhri-Alaoui, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996

et à l'horreur intégriste, le traumatisme de l'OAS. La première nouvelle s'ouvre en effet, sur la lettre d'une femme qui tente de reconstituer avec l'aide de sa tante le souvenir lointain et évanescent de ses parents assassinés par l'organisation terroriste, alors qu'elle n'avait que dix ans. La mémoire n'est pas revenue que sa tante décède au moment où l'on apprend qu'un professeur d'université fort respecté avait été abattu par d'autres assassins.⁽⁷³⁾ Je ne peux m'empêcher de penser que si Assia Djebar avait pu continuer sa carrière de cinéaste, elle aurait adapté ces nouvelles à l'écran. Dans *Femmes d'Alger*, la parole n'est pas totalement restaurée, mais survit sous forme de chuchotements, comme si après la réconciliation du son et de l'image, l'espoir revenait, même en étant fragile. Mais en donnant la parole aux femmes face à l'obscurantisme, *Oran, langue morte*, « signale la parole empêchée, interdite. Tout le recueil portera la marque d'une écriture blanche, vouée à décrire cet interdit... ».⁽⁷⁴⁾ Après la mort de sa tante, la narratrice écrira à sa correspondante : « Hélas, je ne trouve quasiment rien de mes parents à Oran... Oran m'est devenue mémoire gelée et *langue morte* ».⁽⁷⁵⁾ L'écrivaine a fortement désiré s'exprimer dans un langage visuel dominé par un espace/son qui est celui du cinéma. Celui-là même qui permettait aux personnages de *La Noubia* de retrouver l'usage de la parole au cœur de la tragédie et de s'exprimer dans les langues populaires des ancêtres, l'Arabe et le Berbère, mais aussi parfois le Français comme dans *La Zerda*. Dans ce dernier film, l'usage conjoint de l'Arabe et du Français se fait libre et parfois sans que le texte soit traduit dans l'autre langue ; comme pour montrer que l'artiste avait repris sa liberté d'écrire ou de filmer dans la langue de son choix. Presque vingt ans après, la narratrice de *Oran, langue morte* livre une série de scénarios en forme de nouvelles et comme si elle sentait le rêve cinématographique définitivement brisé elle écrit à sa correspondante de l'autre rive : « Je pars, car je ne peux plus rien voir, Olivia. Ne rien dire : seulement écrire. Ecrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence ».⁽⁷⁶⁾ Cette phrase résume à elle seule le drame d'une histoire sans images, trop souvent fantasmée, parce que notre cinéma n'a que très rarement su se porter au niveau de la force de l'expression de nos écrivains.

73. Assia Djebar s'est sans doute inspirée de la mort tragique du Professeur Fardeheb assassiné au moment où il attendait de recevoir son visa pour l'Europe ?

74. Lise Gauvin, Assia Djebar Littérature et Transmission, colloque de Cerisy, P. 60 Presses Sorbonne Nouvelle

75. Lise Gauvin, Assia Djebar Littérature et Transmission, colloque de Cerisy, P. 60 Presses Sorbonne Nouvelle

76. Oran, langue morte, p. 48 *ibid.*

Devant cet oubli éveillé, on peut aisément imaginer que l'écrivaine s'est sentie rejetée par les siens. Assia Djébar a tenté vainement de poursuivre sa carrière cinématographique. Elle ajoute dans l'interview citée plus haut : « J'ai souhaité allier l'écriture littéraire et le cinéma comme le suédois Ingmar Bergman et l'italien Pasolini. Mais des entraves ont été dressées devant moi. Le seul qui m'a aidée lors de la réalisation de *La Nouba des femmes du Chenoua* c'était Ahmed Bedjaoui ».⁽⁷⁰⁾ Malheureusement et après le départ de Abderrahmane Laghouati, j'ai dû quitter la RTA à la fin de 1984 lors de sa déstructuration et je ne pouvais plus rien pour aider des talents comme ceux de Assia Djébar ou de Farouk Beloufa. Assia Djébar a évoqué avec amertume l'attitude des nouveaux maîtres de la télévision et du cinéma algériens vis-à-vis de ce qu'elle appelait « mon besoin de cinéma » : « Et pourquoi suis-je encore aiguillonnée par un désir de cinéma, moi qui, toutes ces précédentes années me confrontais à la production algérienne d'État, elle qui aidait aisément des films de cinéastes du Tiers-monde (égyptiens, libanais, sénégalais, ou même occidentaux) mais sur place me marginalisait parce que femme, persistant en outre à pratiquer un cinéma de recherche, et non de consommation... ? »⁽⁷¹⁾

Léonor Merino Garcia écrit au sujet de *La Nouba* : Chaque fois que la femme prend la parole, la caméra s'arrête et la voix remonte le temps. Ce film, à côté de *Nahla* de Farouk Beloufa sur un texte de Rachid Boudjedra, est une des idées cinématographiques la plus intelligente et la plus brillante du cinéma algérien ». ⁽⁷²⁾

A propos de ces trois années, Assia Djébar déclarait en 2000 lors de la remise d'un prix des éditeurs allemands : « Ce fut seulement à cette époque que j'ai pu travailler et créer en osmose avec les miens... Ce furent les deux ou trois années les plus heureuses de ma vie : chercher vraiment à connaître ses lieux de mémoire, devient se reconnaître, en somme se retrouver ». Elle m'avait avoué que c'est en pensant à ces années qu'elle avait écrit *Oran, langue morte*. Que dire du fait que ce recueil de nouvelles traitant des femmes et de la décennie noire, n'ait pas tenté un cinéaste, tout comme tout le reste de sa production ? Etrange ressemblance de ces récits écrits comme des scénarios prêts à être tournés, avec les évocations silencieuses de *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*. *Oran, langue morte* ajoute à la guerre de libération

70. 'In El Khabar'', édition du jeudi 2 février 2006, op.cit.

71. Assia Djébar, « mon besoin de cinéma », in Littérature et cinéma en Afrique francophone, op.cit.

72. [Http://leonormerinogarcia.espana.es](http://leonormerinogarcia.espana.es), mai 2009

aux ripailles qui étaient organisées lors des visites des personnalités coloniales dans le Rif après la Fantasia. L'auteure poursuit et prolonge son désir d'écrire une fiction historique. Elle écrit : «L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction», et un peu plus loin : «Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre».⁽⁶⁹⁾

La plupart des archives utilisées pour la réalisation de *La Zerda ou les chants de l'oubli*, ont été acquises par la RTA auprès de Gaumont ou de Pathé au prix fort, et le montage s'est fait entièrement à Paris. Mais c'était une période où la qualité l'emportait largement sur les considérations matérielles, bien que l'argent fût infiniment moins disponible qu'aujourd'hui, faut-il le préciser ? De nouveau une grande, une immense satisfaction de notre part, les producteurs, pour avoir modestement contribué à soutenir la recherche et l'intelligence. Ce qui n'avait pas, et n'a toujours pas de prix. La télévision algérienne peut être fière d'avoir produit ces deux œuvres.

Il convient tout de même de signaler que les obstacles n'ont pas manqué de se dresser devant Assia Djebar au cours de la production et de la diffusion du film. Le directeur du festival de Berlin le fameux Ulrich Grégor, avait beaucoup aimé le film et demandé à programmer *La Zerda* dans la compétition. Il s'était engagé à tirer une copie cinéma et à prendre en charge le sous-titrage en Allemand et en Anglais. Mais après la note adressée par le directeur de la Télévision au Directeur général, faisant part de ses « réserves » sur le film, les responsables de la RTA ont décidé de s'opposer à la participation du film au Festival de Berlin. Le départ forcé d'Abderrahmane Laghouati de la RTA en 1984 a marqué également la fin d'une assez longue période de relative liberté d'expression dans la production filmique si riche à l'époque à la télévision algérienne.

Mais depuis, comment expliquer que ces deux films n'aient jamais été rediffusés depuis 30 ans ? Dans tout autre pays, l'admission d'un auteur national à l'Académie française aurait entraîné la rediffusion des deux films pour monter notre fierté de voir une Algérienne consacrée internationalement. Ailleurs oui, mais pas encore chez nous. Il a fallu attendre le décès de l'auteure pour que son premier film soit rediffusé enfin. Comme si la reconnaissance avait besoin en Algérie d'une sépulture.

69. Assia Djebar, *L'amour la Fantasia*, P. 243 Op.cit.

algérienne ».⁽⁶⁵⁾ Entre deux films, Assia Djébar continue à naviguer entre image et écriture, entre le visible et l'invisible dévoilé. « Mon rapport avec la langue française est aujourd'hui plus clair. Si j'écris en Français, c'est parce que je l'ai choisi et non parce que je suis une colonisée. »⁽⁶⁶⁾

L'année suivante, Assia Djébar entame la préparation de son second film, cette fois entièrement basé sur des documents d'archives. Chez cette ancienne élève de Louis Massignon et de Charles-André Julien, la recherche historique et le texte littéraire se rejoignent et éclipsent la représentation. *La Zerda, ou les Chants de l'Oubli*, est un travail accompli sur la mémoire. Le film s'est d'abord intitulé *Maghreb, les années trente* parce que l'auteur s'est avant tout intéressée à ces zerdas et à ces fantasias organisées par les forces coloniales avec des Algériens entraînés pour faire la claque lors des visites des hommes politiques français dans les trois pays du Nord du Maghreb. Dès le prélude, les co-auteurs du scénario affichent les intentions du film : « 1912-1942, trente ans au Maghreb. Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, des photographes et des cinéastes ont afflué pour nous prendre en images. La Zerda est cette « fête » moribonde qu'ils prétendent saisir de nous. Malgré leurs images, à partir du hors-champ de leur regard qui fusille, nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeaux d'un quotidien méprisé... Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée, se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l'âme d'un Maghreb réunifié et de notre passé. »⁽⁶⁷⁾ Au passage, Assia Djébar rappelle un autre rêve historique avorté : celui de libérer l'ensemble du Maghreb en l'unifiant.

Après de longs mois de montage, la cinéaste aboutit à une construction très élaborée, où l'image et le texte se croisent et se dissolvent l'une dans l'autre et inversement. Souvent d'ailleurs, la réalisatrice montait la bande son avant les images. Antonia Naim souligne à ce propos : « Ici alors, l'image fait texte, texte complexe, en retour de la démarche première qu'on aurait pu simplement dire passage du roman au film, mais qui se révèle ainsi comme entrée du roman dans le film, comme littérature et cinématographe, indissolublement. »⁽⁶⁸⁾ *L'amour, la fantasia* publié peu de temps après la finition de *La Zerda*, prolonge le film ne serait-ce que par la proximité des termes Zerda qui se réfère

65. Farah Aïcha Gharbi, Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture, *Études françaises*, Volume 40, numéro 1, 2004, p. 63-80

66. *Jeune Afrique*, N° 1225, 27 juin 1984

67. Prélude du film *La Zerda ou les chants de l'oubli*, RTA, Alger 1982

68. Assia Djébar, *L'amour, la Fantasia*, pp. 243-244 Jean-Claude Lattès, Paris 1985

Peu de temps après, je montrais à Alger le film à Carlo Lizzani, grand cinéaste du néoréalisme italien et président du festival de Venise. Enthousiaste, il sélectionne *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* à la compétition officielle. Nous sommes allés à Venise les premiers jours de septembre 1979 et devant un public italien sublime et enthousiaste, le film remporte le prix de la critique, le seul à avoir été décerné cette année-là par les journalistes. Le lendemain de la projection lors des deux heures qu'aura duré la conférence de presse face à une salle pleine, les éloges furent unanimes. L'histoire d'amour entre le public italien artiste et l'écrivain/cinéaste avait commencé. Elle se poursuivra plus tard avec les filles d'Ismaël.

Dans une lettre qu'elle m'a adressée le 14 septembre 1979, Madame Assia Djébar m'écrivait : « J'avoue que cette distinction à laquelle je ne m'attendais pas, m'a fait chaud au cœur. Surtout après cette longue année de « contestation » algérienne sur le film. Cela me paraît être une réparation de Carthage. Nous l'avons bien mérité ».

Le succès réparateur de Venise semblait l'avoir décidée de faire converger son obstination vers le cinéma. Alors même que le film était en post-production, l'auteure retrouve le plaisir d'écrire. Elle publie *Femmes d'Alger dans leurs appartements* qui fait largement référence à l'image iconographique à travers une lecture des tableaux éponymes d'Eugène Delacroix et de Pablo Picasso. *Femmes d'Alger* a été écrit pendant le tournage des deux films et semble avoir été initialement conçu comme la suite des *Femmes du Mont Chenoua*, avant de devenir un roman. Dans un entretien réalisé en 1997, Assia Djébar confie qu'elle aurait « voulu faire un deuxième film (la même démarche, mais pour les femmes dans la ville d'Alger), mais, très vite, j'eus des difficultés.⁽⁶⁴⁾ *La Nouba des femmes* a été, dans l'ensemble, mal reçue par mes confrères (sauf deux critiques, de vrais cinéphiles). La presse ironisa sur mon « féminisme » à l'image, contraire au réalisme socialiste prôné alors ». Elle précise : « le scénario de ce deuxième film me servit de base pour mon recueil de nouvelles *Femmes d'Alger* ». Farah Aïcha Gherbi a raison d'affirmer que « Djébar, loin de décrire ou de commenter ce que donne à voir *Femmes d'Alger* de Delacroix dans sa nouvelle portant le même titre, dévoile plutôt ce que l'œuvre picturale ne montre pas à propos de la femme

64. Il semble qu'Assia Djébar ait tenté sans succès de faire produire le film par l'Office national du cinéma avant de revenir à la RTA pour réaliser son projet de *La Zerda, ou les chants de l'oubli*

Pour *La Zerda ou les chants de l'oubli*, elle fait le chemin inverse et parsème la bande-son de références à ces musiques jadis étudiées par Bartók, à qui elle avait déjà dédié *La Nouba*. Sans doute pour s'être intéressé aux humbles invisibles que l'ordre colonial exhibe à l'occasion des Zerdas et des Fantasias organisées lors des « tournées » de ses chefs politiques afin de montrer leur amour à cette foule bafouée.

Quelques années plus tard, je produisais pour la télévision algérienne, un autre film d'évocation de la période coloniale sous le titre très évocateur de *Combien je vous aime*. Il avait été réalisé par Azzedine Meddour et commenté par Abdelkader Alloula assassiné à Oran au milieu des années 90. Son frère Malek était à l'époque l'époux d'Assia Djebbar (il avait co-signé avec elle le premier traitement de *La Zerda ou les chants de l'oubli*. *Combien je vous aime* et les deux œuvres filmiques d'Assia Djebbar constituent à mon avis le plus précieux travail d'exploration historique sur la mémoire algérienne, mais aussi la plus indépendante des visions dominantes marquées de part et d'autre de la mer, par une vision souvent fantasmée et parfois aliénée, de l'histoire de la guerre de libération.

Le film *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* a été diffusé une seule fois à la télévision qui l'a produit pourtant. C'était dans l'émission « Téléciné Club » que je produisais alors. Ce soir-là, Assia, terrorisée par les déferlements de haine dont elle se sentait sourdement l'objet, avait préféré s'abstenir. On attendait cinq invités. Tous déclinerent du haut de leur lâcheté. Un seul d'entre eux viendra, c'était le grand et regretté Abdelhamid Benhedouga qui a tenu à manifester son soutien et son admiration à sa consœur à qui il voulait manifester son respect.

Nous avons décidé d'organiser une projection publique en 16 mm du film à la cinémathèque algérienne. L'accueil ne fut pas meilleur et la cinéaste en fut ulcérée. « Ce que n'a pas supporté le public de la cinémathèque, c'est que j'ai écarté les hommes de mon film. Mais que répondre d'autre que de dire que je n'ai fait que montrer ce qui existe dans la réalité? »⁽⁶³⁾

Elle rappelle également que lors du Festival de Carthage en 1978, « des réalisateurs algériens avaient tout fait auprès des responsables tunisiens pour disqualifier son film malgré la grande admiration qu'a montrée Fatene Hamama, présidente du Festival, pour cette œuvre ».

63. « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*: introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », in *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, op.cit.

Mais après de longs repérages (qu'elle décrit dans *Vaste est la Prison*) et devant les difficultés pratiques à transposer ces situations presque vingt ans plus tard, Assia Djébar s'est orientée vers l'évocation des luttes de femmes dans la région de Cherchell. La cinéaste interroge les femmes sur leur guerre de libération à travers un mélange subtil de documents d'archives et de restitution audiovisuelle de l'oralité des femmes. Le film est d'ailleurs dédié à Yamina Oudaï qui, sous le nom de guerre de Zoulikha, avait mené dans les monts de Cherchell un combat acharné contre l'armée coloniale avant de disparaître en détention. Le personnage emblématique de Zoulikha va revenir hanter les mémoires en particulier dans *La femme sans sépulture*, roman dans lequel la guerre de libération est omniprésente. Zoulikha restée sans sépulture et vouée à l'oubli, c'est aussi l'image symbole de l'échec retentissant (à de très rares exceptions) dans la manière dont un cinéma officiel a relaté plutôt qu'analysé notre histoire contemporaine.

La Noubia se termine dans les grottes du Mont Chenoua éclairées par des cierges. À travers une brillante polyphonie féminine, on voit les femmes libérées de leurs entraves mais riches de leurs mémoires, danser autour d'un blanc étalon sur une chanson finale dont le texte avait été écrit par Assia Djébar elle-même. Le film est construit comme une Noubia avec ses cinq mouvements, référence à la musique arabo-andalouse avec ses mouvements et sa structure musicale savante. Pendant la préparation et le tournage du film, Assia Djébar s'est beaucoup intéressée aux recherches effectuées en 1913 à travers les hauts plateaux algériens par le grand musicien Béla Bartók sur les musiques populaires. En mélomane avisée, Assia Djébar utilise la musique pour mieux explorer l'espace sonore et pour bâtir une architecture filmique qui permette de revenir aux sources du langage originel. « Évidemment, cette idée de l'histoire orale transmise par les femmes n'est pas nouvelle, mais j'ai voulu la visualiser ».⁽⁶²⁾ Le final du film est un sommet du genre. Les musiques se croisent avec l'arrivée des femmes dans les grottes avant de culminer dans un chant de type sahraoui, écrit par Assia elle-même et interprété par Mohamed Himour, un acteur de la troupe d'Abdelkader Alloula. Dans ce texte peu connu, la cinéaste plaide pour la disparition du voile et de toutes les entraves à la liberté de la femme algérienne.

62. Des femmes en mouvement n° 3, mars 1978 et in *Demain l'Afrique*, 1977, interview de Josie Fanon.

comme un enfant mage. Avec pour seuls alliés deux hommes C'est le regretté Abderrahmane Laghouati qui présidait aux destinées de la RTA à l'époque et qui l'a accueilli le premier. J'ai pris en charge le projet en préparation lorsque M. Laghouati m'a confié la direction des services de production. Il a fallu faire face aux tirs de barrage de ceux qui venaient protester contre le fait qu'une romancière sans passé de cinéaste puisse avoir le droit de faire un film. On pouvait toujours répondre « voyez Marguerite Duras ». Le cinéma était encore à l'époque largement dominé par des réalisateurs peu versés dans les subtilités culturelles. Dans une interview retrouvée dans les archives de l'INA, Assia Djebar déclare qu'elle a choisi d'être produite par la RTA car « les femmes en Algérie regardent plus la télévision ».

Il m'est souvent arrivé de dire et d'écrire que *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* est avec *Nahla*, le film le plus intelligent et le plus prégnant d'idées cinématographiques que le cinéma algérien ait jamais produit. Enfin une écriture littéraire mais avec des images de mots étouffés. Les mâles qui avaient exprimé leur haine contre cette expression libre d'une femme d'esprit, ceux-là allaient en avoir pour leur bave. Le seul homme du film est un impotent cloué sur sa chaise roulante, dans un monde où s'ébattent des fillettes et des femmes mûres, ondulant sur la vague de liberté qui s'achève avant la puberté et recommence après la ménopause : à l'âge où le mâle lâchement se disloque devant l'image vertueuse de sa mère. Une seule femme valide entre ces deux âges. Elle est à la fois l'épouse de l'invalidé (à l'amour) et reflet fidèle de l'écrivain (la ressemblance avec l'actrice n'est certainement pas fortuite), qui prend du recul comme pour mieux contempler le monde des femmes et le handicap de l'homme. Le mouvement cinématographique se manifeste dans les allées et venues de Lila qui interroge les femmes et leur mémoire, qui explore la tradition en la confrontant à la modernité. *La Nouba* c'est souvent l'évocation de la mémoire féminine et de sa transmission par les aïeules aux petites filles, à travers des murmures qui remontent le temps passé. La scène du lit traditionnel dans lequel la grand-mère raconte l'Histoire (et pas seulement des histoires) à sa petite fille est remarquable à cet égard. Un travelling arrière nous fait découvrir des dizaines de femmes qui murmurent à l'oreille des petites filles, comme pour conjurer l'oubli.

Au départ, les reportages réalisés par l'écrivaine à la frontière algéro-tunisienne pendant la guerre représentaient la trame du film.

traditionnel (le Haïk) que portaient nos mères avant les modes importées d'ailleurs. Avec cet œil de voyeur (qu'elle va conserver dans la plupart des romans qui ont suivi son expérience filmique) elle va inverser le regard des hommes pour structurer son espace et dévoiler les corps et les voix des femmes. Cette explication de texte qui précède *La Zerda*, éclaire le style et les choix adoptés par la cinéaste dans son premier film, *La Nouba* « On voit ces femmes dans mon film, mais on voit aussi des portes qui se ferment, des femmes qui se cachent, qui fuient le regard. »⁽⁵⁹⁾

Antonia Naïm va plus loin dans la comparaison : « Assia Djébar, l'œil des femmes, invente surtout un espace cinématographique... où le regard cesse d'être regard dominant, regard voyeur – tel que fut et est encore parfois le regard colonialiste ou orientaliste – pour devenir le regard des « femmes de l'ombre ». ⁽⁶⁰⁾ Il est vrai que la spoliation de nos terres s'était faite sous le regard complaisant des peintres orientalistes comme Horace Vernet débarqués dans les bateaux des envahisseurs. « Femmes d'Alger », mais également le choix des jaquettes de ses livres, montrent bien que l'auteure est restée obsédée par cette représentation de la femme algérienne cloîtrée dans la tristesse. Dans *La Zerda ou les chants de l'oubli*, la cinéaste souligne d'emblée le rôle des images, avec d'un côté, ceux qui les prennent et de l'autre, ceux qui les subissent : « Y a-t-il eu un bonheur passé pour nos ancêtres dans le siècle passé ? ». Elle répond vite en montrant que sans liberté, point de bonheur. Sur un plan fixe d'un opérateur européen avec une petite caméra, elle commente : « Des hordes de peintres et de photographes arrivent après nos défaites pour que leur regard confirme notre oubli ». Le désir de cinéma chez Assia Djébar correspond également à une volonté d'opposer un autre regard, libéré et libérateur sur l'Histoire de son peuple, mais à travers la vision des femmes.

En 1976 et après avoir frappé à d'autres portes demeurerées closes, Assia Djébar arrive à la RTA (Radio-Télévision algérienne) pour proposer un scénario qu'elle désirait tourner elle-même.⁽⁶¹⁾ C'est là que j'ai connu Fatima-Zohra Imalayène. Je dirigeais le département de production à la RTA et elle se battait pour faire ce film qu'elle portait

59. Assia Djébar, « Mon besoin de cinéma », in *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, op.cit.

60. Assia Djébar, « Mon besoin de cinéma », in *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, op.cit.

61. Dans un article publié sur Fabula L.H.T. le 01 décembre 2006, Jeanne Clerc parle à tort d'une « commande, par la télévision algérienne, d'un film sur le Mont Chenoua et la région de Cherchell »

converger son obstination vers le cinéma. Avant elle, Kateb Yacine avait choisi une voie parallèle en décidant de s'exprimer en arabe dialectal à travers le théâtre où il a excellé, tandis que l'écrivain d'expression française se faisait en quelque sorte « hara-kiri ». On peut encore citer Malek Haddad qui fut tiraillé à l'indépendance par le dilemme de la langue d'écriture.

Chez Assia Djebar, à la fois l'écrivaine et la femme ont sans doute senti la limite des mots et le désir concomitant de faire parler ses protagonistes tout en leur donnant enfin un corps et par-delà l'apparence charnelle, une âme ; par la grâce du miroir magique qui dort dans une caméra et qu'une lanterne tout aussi magique peut soudain ressusciter et éclairer à chaque confrontation avec un public. Ce miracle s'appelle le cinéma. « Je me suis dit que la femme est privée d'image : on ne peut pas la photographier et elle-même n'est pas propriétaire de son image. » A l'époque où elle préparait son premier film, Assia me parlait souvent du conflit entre espace intérieur où les femmes sont confinées, voire cloîtrées, et l'espace extérieur réservé aux hommes. « Parce qu'elle est enfermée, la femme observe l'espace interne, mais elle ne peut pas regarder l'espace extérieur, ou seulement si elle porte le voile et si elle regarde d'un seul œil. Donc je me suis proposé de faire de ma caméra l'œil de la femme voilée. »⁽⁵⁶⁾

Après avoir opposé l'oubli à la mémoire incarnée par le corps et les voix des femmes, Assia Djebar précise : « Voilée, seul son œil libre fixe notre présent. » Assimilé à l'objectif unique de la caméra, l'œil libre du voile féminin traditionnel maghrébin (la 'Ouina') devient le fil conducteur de la démarche de la cinéaste. Barthes parle de la « pureté d'une vision qui dure. »⁽⁵⁷⁾ D'où le besoin, sans doute, d'alterner écriture et cinéma, l'un venant réguler la tension que l'autre produit. Pour Beïda Chikhi, cela « explique en effet comment son premier film, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, a désamorcé une tension créée par l'écriture en langue française et lui a fait accepter son bilinguisme culturel avec sérénité »⁽⁵⁸⁾

Il est intéressant ici de noter qu'au moment de choisir le cinéma comme moyen d'expression, l'écrivaine rapproche la vision monoculaire que l'objectif de la caméra impose, de ce regard d'un seul œil du voile

56. Benesty-Sroka Ghila, in *La parole métèque* n° 21, cité dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, textes recueillis par Sada Niang, 1996

57. Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, collection « Tel quel » Paris 1967, p. 238

58. Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 65.

enseigne à l'université l'histoire, mais aussi la sémiologie du cinéma. Elle fréquente assidûment la cinémathèque algérienne qui a ouvert ses portes au public en janvier 1965. Elle aime particulièrement les films d'un auteur célèbre, Pier Paolo Pasolini et d'un homme de théâtre versé au cinéma, Ingmar Bergman. Ces deux hommes vont avoir une influence considérable sur la démarche filmique d'Assia Djebar. Ils vont l'accompagner dans sa recherche d'une traduction des mots dans la langue des images.

Au cours de ces premières années qui ont suivi l'indépendance, la tendance est plutôt à la révolution culturelle et au dogme socialiste. Le nationalisme arabe triomphe. L'arabisation est tout à la fois un slogan, un programme et une revanche sur l'histoire. Elle est prise en charge par les islamistes libérés des prisons de Nasser et accueillis par Ahmed Ben Bella en triomphateurs. Dans cette atmosphère incertaine (voire délétère), plusieurs écrivains décident de renoncer au Français comme langue d'écriture. En pleine révolution agraire, Mostefa Lacheraf, intellectuel respecté de tous et conseiller de Boumediene, traite Assia Djebar d'intellectuelle bourgeoise, ce qui provoquera chez Fatma-Zohra une profonde blessure.

C'est toute la question de l'usage de la langue française comme moyen d'expression littéraire qui se trouve au cœur du débat. Ecrire en Français ne signifie pas abandonner ses convictions. D'autant que l'auteure n'a de leçons de patriotisme à recevoir de personne. Elle s'est au contraire entêtée à servir modestement l'Algérie, comme enseignante, comme chercheur et comme artiste. Cette obstination, avoue-t-elle, l'a laissée en proie à un immense sentiment de solitude. « Avec ou malgré la langue dite « étrangère », j'avais à poser sur mon pays, toutes les questions. Sur son identité, ses plaies, sur ses tabous... et sur la dépossession coloniale. » L'auteure ajoute : « j'avais à me saisir de la langue française entrée avec les envahisseurs et à l'essorer, à la secouer devant moi de toute sa poussière compromettante. »⁽⁵⁵⁾ Cette phrase résume bien comment s'est mise en place la défaite annoncée des spoliateurs lorsque les premiers Algériens se sont emparés de leur langue pour en faire une arme.

En vérité, lorsqu'elle décide de s'exprimer avec une caméra, Assia Djebar n'avait pas écrit de roman depuis dix ans. Figée dans cette stérile querelle de la langue d'expression, elle avait résolument décidé de faire

55. In « Le Monde » édition du 26 octobre 2000

non pas comme écrivaine francophone mais plutôt comme écrivaine française.»⁽⁵⁴⁾

Nul pourtant ne saurait nier son engagement en faveur de la lutte pour l'indépendance nationale. Elle suivra le mot d'ordre de grève lancé aux étudiants par le FLN et quittera l'École normale supérieure de Sèvres. Après avoir publié en 1957 son premier roman *La Soif*, elle se rend avec son mari à Tunis. C'est là qu'elle rédige des enquêtes sur la situation des femmes réfugiées à la frontière algéro-tunisienne. Publiés du 22 juin au 31 août 1959 dans *El Moudjahid* (organe de la résistance algérienne) et repris plus tard dans *El Djeich* à Alger en 1967, ces récits allaient servir de toile de fond à son roman *Les Alouettes naïves*, mais aussi à son premier scénario qui deviendra *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Assia Djebar a vu beaucoup de films se tourner sur les réfugiés algériens, dont celui réalisé par Cécile Decugis. Cette dernière sera emprisonnée à la prison de la Petite Roquette, en même temps qu'Hélène Cuenat, Jacqueline Carré ou encore l'historienne Christiane Klapisch-Zuber, toutes membres de réseaux de soutien au FLN. On retrouve le récit de la détention et de leur évasion dans *Passion algérienne*, une interview réalisée par l'écrivaine algérienne Leïla Sebbar avec l'historienne Christiane Klapisch-Zuber. Cette dernière raconte comment elle a été éveillée à l'Algérie, en 1955 à l'École normale supérieure, grâce à son amitié avec Fatima-Zohra Imalayène (qui était sa condisciple).

« Elle nous donnait la matière, des documents politiques du FLN. Elle militait, je pense, activement. Elle était notre source d'information. Grâce à Fatima-Zohra qui faisait des études d'histoire, on comprenait mieux » ce qui se passait en Algérie... « J'ai été porteuse de valises. En septembre 1960, j'ai été arrêtée. J'accompagnais des résistants algériens... Fatima-Zohra était au Maroc avec un ami qui s'occupait avec Bolo, d'un camp d'enfants algériens réfugiés dans la banlieue de Rabat. » Toutes ces révélations confirment d'une part l'extrême discrétion de la militante et par ailleurs, sa propension à l'action comme complément du verbe.

De retour à Alger, Fatima-Zohra publie deux romans : en 1962 *Les Enfants du nouveau monde* et en 1967 *Rouge l'aube* qui sera son dernier roman avant sa grande aventure cinématographique. Par la suite elle

54. "El Khabar", édition du jeudi 2 février 2006, entretien réalisé à partir de la ville italienne de Turin et repris dans la Dépêche de Kabylie le 5 février 2006.

Assia Djébar, l'écriture, le cinéma ...

Ahmed Bedjaoui

Depuis sa disparition, les hommages à Assia Djébar n'ont pas manqué. Avec l'Algérie rivée au cœur et au corps, l'écrivaine aurait sans doute préféré que ces signes de reconnaissance lui soient parvenus de son vivant. Cinquante ans après avoir été la première femme algérienne à être admise à l'école normale supérieure, elle est devenue l'une des premières femmes (tout court) à entrer à l'Académie française. Cette distinction récompensait pourtant plus d'un demi-siècle de lutte personnelle et d'obstination à écrire pour exister, pour exprimer « le trop lourd mutisme des femmes algériennes ».⁽⁵³⁾ Il est heureux que la société algérienne puisse enfin se réapproprier Assia Djébar comme l'une de ses plus dignes représentantes. Rares sont les auteurs algériens, même parmi les plus illustres, qui ont suscité un tel intérêt chez les chercheurs à travers le monde. Son œuvre a été traduite dans des dizaines de pays, mais dans son pays, ce n'est qu'en 2014 que l'un de ses romans paraît en langue arabe. Elle a réalisé entre 1978 et 1983, deux films majeurs pour la télévision de son pays. Seuls les chercheurs avertis ont pu avoir accès à ces productions. Et pour cause, ces films n'ont jamais été rediffusés de son vivant ! Ils sont essentiels à une meilleure compréhension du rapport d'Assia Djébar à l'image, au son, à l'Histoire et aux langues. Pour beaucoup, l'écrivaine est restée figée dans la langue de l'autre.

Assia Djébar avoue avoir longtemps hésité avant d'accepter l'offre de Pierre Nora de parrainer son entrée à l'Académie : « En France, je suis considérée comme trop nationaliste et je ne possède pas de partisans dans le milieu littéraire français. En Algérie, je craignais de paraître

53. Extrait du discours de l'auteure lors de la remise du prix des éditeurs et libraires allemand, 2000.

جاك اليكسان السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982

سلمى مبارك «الرواية الجديدة و السينما الجديدة في مصر» مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014 / 86 / 85

سمير فريد، الواقعية الجديدة في السينما المصرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1990

http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7005/1/Gontard_LF_2003_2.pdf

على أبو شادي، القطاع العام في السينما في مصر، محاولة للقراءة لموضوعية 1963-1972، السينما المصرية الثورة و القطاع العام 1971 – 1952، اشراف هاشم النحاس، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة 2010

يا من محمد « فهد نبيل المالح رمية سينمائية عمرها أربعين عاماً » الجزيرة الوثائقية، 19 يناير <http://doc.aljazeera.net/> 2011

Boex, Cécile, « Être cinéaste syrien : Expériences et trajectoires de la création sous contrainte » In : *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient* [en ligne], Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007 (généré le 10 février 2014). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/ifpo/557>.

Gontard, Marc, « Modernité, post-modernité dans le roman marocain de langue française », in *Littératures frontalières, Littératures frontalières, Spécial: Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée*, volume 3: Ecritures marocaines, écritures tunisiennes, paroles d'auteurs, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, p 9-25.

Jacquemond, Richard, *Entre scribes et écrivains : Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Actes Sud, Sindbad.

Khayati, Khémais, *Cinémas arabes. Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996

Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.

Mobarak, Salma, *Nedjma de Kateb Yacine et Zayni Barakat de Gamal Ghitany. Etude comparée des œuvres et de leurs réceptions*, Thèse de Magistère sous la direction de Madame le professeur Amina Rachid, département de langue et de littérature françaises, Faculté des Lettres, Université du Caire, 1993.

Lecture comparée de l'espace quotidien dans le récit artistique, Le Feu Follet de Drieu La Rochelle, Le Feu Follet de Louis Malle, Malek Al Hazine D'Ibrahim Aslane, Al Kitkat de Dawoud Abd El Sayed, Thèse de Doctorat sous la direction de Madame le professeur Amina Rachid, 2000, Département de langue et de littérature françaises, Faculté des Lettres, Université du Caire.

Schramm, Donatien, « Algérie: Mahmoud Zemmouri parle de la «tribu», *L'Humanité*, le 29 Janvier 1994, <http://www.humanite.fr/node/234423>.

Tazartez, Chloé, « Fictionnalisation de l'attentat-suicide : surexposition d'un triple dispositif chez DeLillo, Binebine et Khadra », TRANS- [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 11 janvier 2014. URL : <http://trans.revues.org/781>

accueilli le nouveau roman à travers des adaptations, ceci s'est fait à l'intérieur d'une voie tracée déjà par un cinéma d'auteur.

Depuis les années 1990 une nouvelle ère littéraire est inaugurée dans le monde arabe : entrée dans la postmodernité (retour sur soi et abandon des causes collectives), réponse à l'appel de l'urgence sociale (violence de l'extrémisme, douleurs du terrorisme, agressions faites à la femme, torture dans les prisons ...), retour d'une écriture de plaisir (narrativité captivante qui cultive les effets émotionnels, le suspense, événementialité, aspects passionnels...). Au-delà de leur éloignement géographique et de leurs différences intrinsèques, ces œuvres témoignent d'une réconciliation avec le lecteur moyen longtemps rebuté par la subversion formelle des œuvres de la modernité contestatrice. Des noms acquièrent la célébrité : Alaa El Assouani, Yasmina Khadra, Mahi Binebine, tous passés à l'écran dans des films qui ont été de grands succès publics et ont gagné de multiples récompenses dans les festivals nationaux et internationaux. *L'immeuble Yakoubian* (2002) est adapté par Marwan Hamed, *Les étoiles de Sidi Moumen* (2010) est adapté par Nabil Ayouch sous le titre *Les chevaux de Dieu* (2013). On voit adaptés des romans qui sont les premières œuvres de leurs auteurs : *Morceaux de choix* (2008) de Mohamed Nedali adapté par Abdelhaï Laraki : *Les ailes de l'amour* (2011) ; *La chambre noire* (2000) de Jaouad Mdidech adapté par Hassan Benjelloun en 2004 ; *Vertigo* d'Ahmad Mourad (2007) traduit en plusieurs langues et passé à la télévision en 2012. Ils semblent continuer ce mouvement inauguré d'une littérature de bestsellers qui cultive l'actualité et dont le cinéma cherche à exploiter les succès. Le peu d'années passées entre la publication et la sortie des films en témoigne d'ailleurs. Sommes-nous face à une nouvelle vague d'adaptation, qui assemblerait à nouveau littérature et cinéma dans des unions heureuses ? Il est trop tôt pour répondre ; contentons-nous de repérer les signes qui s'accumulent à l'horizon et soyons attentifs aux mutations, de plus en plus rapides.

Bibliographie

Abla, Houichi, *Oralité et écriture dans l'honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Mémoire de Magistère, Sous la direction du Pr. Said Khadraoui, Université El Hadj Lakhdar Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département de Français, Ecole Doctorale de Français, Antenne de Batna, 2007/2008.

présentent les traits de projets d'auteurs ; les passages par la littérature sont donc empreints de leurs univers créatifs et artistiques.

La réception des trois films varie. *Le léopard* et *Al Kitkat* ont connu de grands succès publics et critiques. Ils figurent d'ailleurs tous deux dans les listes des 100 meilleurs films arabes de l'histoire du cinéma. *L'honneur de la tribu* a été moins célébré pour plusieurs raisons, parmi lesquelles l'usage du français et une scène d'inceste entre frère et sœur qui a choqué le public algérien. « Le film a été projeté, une fois, à Alger. Il y avait trois cents flics dans la salle, le long des murs. Les spectateurs étaient des étudiants, des journalistes et vingt femmes, pour la première fois depuis longtemps. Le débat qui a suivi a été houleux. Le film doit sortir dans vingt-deux salles de la Cinémathèque algérienne, puisqu'il n'y a plus de salles de cinéma. Mais ce n'est pas comme cela qu'il pourra toucher un large public. Heureusement, il y a trois millions d'antennes paraboliques en Algérie. Tout le monde regarde les télévisions françaises, en famille, avec les voisins. Le film va bientôt passer sur Canal+ et tout le monde le verra »⁽⁵²⁾. La question du décentrement linguistique et culturel du film et de son œuvre source, adaptée par un cinéaste algérien ayant fait sa carrière en France, est aussi à considérer lorsqu'on parle de la destinée de ce film tiré d'un grand roman de la littérature algérienne francophone.

Dans les contextes de la production cinématographique de leurs époques ces trois adaptations sont des coups d'aventuriers, vu la difficulté de transposer à l'écran des œuvres romanesques qui mettent en crise le récit et s'opposent aux discours politiques et sociaux dominants, dans les trois pays respectifs. Pourtant, dans la lignée du nouveau cinéma arabe, ces films restent conventionnels à différents degrés. Leurs auteurs, qui - leur filmographie en témoigne - ont fait des choix plus catégoriques, se sont rangés avec ces adaptations du côté de l'acceptable. Il semble donc que l'affranchissement du récit littéraire des contraintes classiques et des valeurs traditionnelles, loin de développer les tendances modernistes du cinéma, les a dirigées paradoxalement vers le conventionnel et vers la recherche de compromis. D'un autre côté les plus grandes œuvres qui ont représenté des tournants dans l'histoire du nouveau cinéma arabe ont mis en évidence l'autonomie du cinéma par rapport à la littérature. Ainsi faudrait-il reconnaître que ce nouveau cinéma s'est développé loin des sources littéraires ; s'il a

52. Entretien avec le cinéaste : « Algérie: Mahmoud Zemmouri parle de la «tribu», L'Humanité, le 29 Janvier 1994, <http://www.humanite.fr/node/234423>

un transfert historique, l'adoption d'un comique noir et le recours à la chanson transforment le récit initial. La polyphonie du récit romanesque disparaît et le film se concentre sur un personnage principal, reprenant la distinction traditionnelle personnage principal/personnages secondaires. Le film se détourne de la crise de l'intellectuel et invoque la voix populaire. *Al Kitkat* utilise aussi une temporalité basée sur des éléments de facture classique : linéarisation de l'enchaînement narratif, condensation des personnages, mélodramatisation⁽⁴⁹⁾ de certaines scènes. Cependant, le récit filmique développe des éléments de modernité : la linéarité de l'enchaînement narratif ne comporte pas d'intrigue selon l'acception traditionnelle du terme ; plusieurs axes dramatiques guident le récit et se rencontrent accidentellement et l'adaptation opte pour une fin ouverte en suspendant les crises des personnages⁽⁵⁰⁾.

On constate que les trois films ont tenté d'apporter des solutions, chacun à sa manière, au défi que pose l'adaptation d'une écriture romanesque subversive qui demande au lecteur une coopération réflexive. Pour garantir une certaine acceptabilité au sein de leurs circuits cinématographiques, les cinéastes ont eu recours tantôt à la simplification de la trame narrative, à la reformulation des contenus « trop » contestataires ou intellectuels, à l'adoption d'un langage cinématographique novateur associé à un dirigisme idéologique, à l'adoucissement de la violence textuelle inhérente aux romans-source ou au transfert historique pour mieux viser le récepteur contemporain de l'époque du film.

Loin des soucis de fidélité propres aux générations précédentes, les cinéastes procèdent souvent à une réécriture qui tente de gérer l'équilibre entre les sources littéraires et une composition avec les institutions et le marché⁽⁵¹⁾ d'une part. Cette réécriture témoigne d'autre part d'un travail de réappropriation des œuvres littéraires par les univers cinématographiques des différents cinéastes. Leurs filmographies

49. Voir l'étude de Walid El Kachab « Adaptations et Cinéma Égyptien : Transferts de la Modernité, Réalisme et Valorisation Culturelle » contenue dans ce volume, (pp. 3-4)

50. Salma Mobarak, Thèse de Doctorat : *Lecture comparée de l'espace quotidien dans le récit artistique*, Le Feu Follet de Drieu La Rochelle, Le Feu Follet de Louis Malle, Malek Al Hazine d'Ibrahim Aslane, *Al Kitkat de Dawoud Abd El Sayed* ; sous la direction de Madame le professeur Amina Rachid, 2000, Département de langue et de littérature françaises, Faculté des Lettres, Université du Caire.

51. Cécile Boex, *Être cinéaste syrien : Expériences et trajectoires de la création sous contrainte*, in *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient* [en ligne], Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2007 (généré le 10 février 2014). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/ifpo/557>.

dont il les accuse, et utilise son pouvoir pour les humilier et détruire le village au nom d'une modernisation forcée et cruelle. Son fils - grandi loin de lui - devenu avocat lui tient tête et essaye de sauver les siens de la dictature de son père. Roman et film présentent un monde traditionnel en décomposition : une histoire des ancêtres vaincus et l'adoption d'une modernité truquée par les arrivistes de la nouvelle administration corrompue, héritière des pouvoirs de la colonisation.

Le récit romanesque, qui multiplie les allers retours entre présent et passé, est porté par la voix d'un narrateur inspiré de la tradition arabo-berbère. Mimouni destitue les normes du récit traditionnel par la déconstruction de la trame narrative, le recours au fantastique et au mythe. L'oralité crée une polyphonie qui tend autant de pièges au lecteur. Face à l'écriture éclatée de Mimouni, Mahmoud Zemmouri opte pour un film qui se présente comme un conte réaliste humoristique. S'il retient les thèmes principaux, le ton est moins subversif. Le cinéaste redistribue les lignes de la fable pour créer un récit linéaire avec des personnages bien caractérisés. La polyphonie du roman s'écoule dans un discours plus uni. L'inscription dans l'Histoire remplace le mythe et la fin ouverte du roman est modifiée par une fin fermée : Zemmouri actualise l'histoire en transformant le jeune avocat en intégriste musulman.

Dans *Malek Al Hazine* d'Ibrahim Aslan (1981), le récit se tisse autour d'un événement : la vente d'un café dans un quartier populaire du Caire. Cette vente métaphorique cristallise la mort de l'espace et le deuil de l'Histoire. Le récit profondément politisé, évoquant deux insurrections populaires mises en échec dans l'Égypte des années 1970, se développe dans une trame complexe et fragmentée. Le récit commence à la tombée de la nuit et s'achève à l'aube du lendemain, mais l'histoire avance à reculons par de multiples plongées dans le passé des personnages et l'histoire du quartier populaire. Le texte foisonne de personnages et d'intrigues secondaires mais se focalise sur la crise de l'intellectuel désemparé. Un récit polyphonique se concentre tour à tour sur chacun des personnages. L'auteur utilise les ressources du dialecte, de l'arabe classique, la neutralité d'une langue blanche et le lyrisme d'une écriture poétique.

Comment *Al Kitkat* (1991), film de Dawoud Abd Al Sayed, réagit-il face à ce modèle ? Le cinéaste effectue des modifications profondes de la trame narrative et du ton. L'abolition de la dimension politique par

nouveau roman fait des détours multiples pour ménager la censure et le goût du public. Je m'arrêterai à trois exemples pris dans les cinémas syrien, algérien et égyptien pour saisir de plus près ces expériences d'adaptation du nouveau roman arabe par un cinéma qui revendique la modernité.

Dans un récit à forte densité poétique et à résonances existentielles, *Le léopard* de Heidar Heidar narre l'histoire d'un paysan dépossédé de sa terre, torturé et humilié par les forces du régime féodal. De père de famille, il devient un héros vengeur qui se révolte contre le pouvoir politique et l'ordre social. C'est l'histoire vraie d'un héros populaire de la résistance nationale syrienne. Le roman affiche l'appartenance à une nouvelle écriture autant par une critique virulente et dénonciatrice des maux sociaux et une réflexion philosophique sur le sens de la révolution que par un récit qui brave les normes réalistes en puisant dans les traditions du récit populaire avec la voix du conteur d'Al Sira et le mélange des genres. Le récit filmique suit de près l'évolution du récit romanesque et y reprend beaucoup de dialogues. Le cinéaste essaye de produire un équivalent cinématographique de la nouvelle narrativité romanesque par un va et vient entre la voix over du narrateur et le flux des événements. Il multiplie les temps morts, les sauts temporels, les ruptures son/image et les silences ; il utilise des images documentaires, les marie à une esthétique expressionniste. Mais cette forme expérimentale se conjugue mal avec un discours idéologique trop dirigé qui réduit la portée philosophique de l'œuvre littéraire. La voix over du narrateur d'Al Sira perd son aura quand elle se transforme en dialogue. Le film insiste sur l'ancrage de l'histoire dans un moment précis, celui de la féodalité ottomane, à la différence du roman qui rejette cette contextualisation dans les arrières-fonds d'une fable philosophique portant sur l'idée même de révolution et l'affrontement entre l'individu et une société qui ne suit pas les rebelles.

Un second roman adapté au cinéma provient d'Algérie : *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni (1989) réalisé par Mahmoud Zemmouri. La fable romanesque reprise par le film nous fait découvrir le passé des villageois de Zitouna. Ils fuient le colonisateur français et sont confrontés au fruit de leur lâcheté. Omar, fils de la tribu ayant eu une jeunesse turbulente, part au maquis pour combattre les Français et revient au village après l'indépendance en tant que préfet, représentant de l'ordre nouveau. Il fait payer aux villageois la mort de son père,

bracelet, sorti en 1986. Les deux incidents montrent bien que ce qui pouvait passer sans difficulté en littérature provoquait des complications au cinéma, liées tantôt à un contenu jugé « trop hardi » politiquement, ou bien assez loin du « goût public » commercialement.

Néanmoins, des œuvres de cette nouvelle littérature romanesque vont trouver leur chemin vers l'écran grâce à quelques cinéastes aventuriers. Avec *Le couteau* Khaled Hamada adapte en 1971 le roman palestinien *Ce qu'il vous en reste* (1960) écrit par Ghassan Kanafani. Belal El Sabouni porte à l'écran *La cinquième citadelle* (1979) adapté du roman éponyme (1960) de l'Iraquien Fadel El Azzawi. Samir Zekri adapte en 1980 *L'Accident d'un demi-mètre* d'après un roman éponyme de l'Égyptien Sabri Moussa, sorti en 1958. Dawoud Abdel Sayed tourne *Al Kitkat* (1991) à partir du roman d'Ibrahim Aslan *Malek Al Hazin* (1981). Salah Abou Seif, le vieux cinéaste de l'ère réaliste égyptienne, ne se prive pas de passer par cette expérience en portant à l'écran en 1991 *Le citoyen égyptien* adapté du roman de Youssef Al Kaiid *Guerre en terre d'Égypte* (1978).

Du côté du Maghreb, l'adaptation se révèle une pratique beaucoup plus restreinte. Ajoutons à cela que la grande majorité des films d'origine littéraire puisent dans la littérature francophone : des œuvres de Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun ou de la génération suivante, Rachid Mimouni, Taher Djaout, Amin Zaoui, passent à l'écran. Mais, au statut double de l'écrivain francophone vivant entre plusieurs continents s'ajoute celui du cinéaste maghrébin souvent partagé aussi entre plusieurs cultures, pour accentuer le décentrement de cette production cinématographique maghrébine d'origine littéraire. Quelques titres illustrent des collaborations dont *Le thé au harem d'Archimède* (1986) de Mehdi Charef adapté de son roman *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1983), *L'honneur de la tribu* (1993) de Mahmoud Zemmouri, d'après Rachid Mimouni (1989), *La prière de l'absent* (1995) de Hamid Bennani, d'après le roman éponyme de Tahar Ben Jelloun (1981), *Les années de l'exil* (2002) de Nabyl Lahlou, adaptation d'*Une enquête au pays* (1981) de Driss Chraïbi, *Le thé d'Ania* (2004) de Saïd Ould Khelifa, à partir du *Sommeil du mimosa* d'Amin Zaoui (1998), *Les suspects* (2004) de Kamel El Dahane, tiré des *Vigiles* de Taher Djaout (1991)...

La liste pourrait s'étendre au-delà des titres cités, mais ces passages de l'écrit à l'écran dans la mouvance de la nouvelle écriture restent des cas isolés dans une histoire étendue. Le cinéma qui se dirige vers le

Que fait le roman d'avant-garde au cinéma ?

Les années 1970 - 90

Peu lus, peu connus en dehors des cercles d'intellectuels, les auteurs du nouveau roman étaient écartés des discours médiatiques dominants. Le cinéma - sauf exception – s'est détourné de cette production d'avant-garde en continuant à puiser dans un répertoire classique.

Pourtant quelques jeunes cinéastes tentés par l'expérimentation ont voulu se ressourcer à cette nouvelle littérature. Deux exemples précurseurs illustrent les premières rencontres. Heidar Heidar sort son premier roman *Le léopard* en 1968 et Yehia El Taher Abdallah son unique roman, *Le collier et le bracelet* ⁽⁴⁶⁾, en 1975. Nabil El Maleh, ne tarde pas à vouloir adapter *Le léopard* au cinéma ; il se présente à l'institution générale du cinéma en Syrie avec son scénario en 1969. Khairi Béchara fait de même, il veut que *Le collier et le bracelet* soit son premier film. En 1975, il rencontre le romancier et obtient son accord. Mais ces premières tentatives sont repoussées par les producteurs : en Syrie, l'institution générale du cinéma qui représente le secteur public et suit les directives de l'état rejette une histoire qui « *fait d'un gangster un héros révolté* » ⁽⁴⁷⁾. En Égypte, les producteurs opposent un refus catégorique à un roman qui baigne dans une ambiance « *trop noire et angoissante* » ⁽⁴⁸⁾. Les raisons des refus en disent long sur les ressemblances et les différences des champs cinématographiques égyptiens et syriens. Si Nabil El Maleh réussit à réaliser son film en 1972, Khairi Bechara dut attendre 10 ans pour tourner *Le collier et le*

46. *Le collier et le bracelet* suit dans un récit enchevêtré les destins de trois femmes de générations différentes victimes des traditions austères de la société masculine en Haute-Égypte : superstition, maladie, dénuement, meurtres et crime d'honneur dessinent l'atmosphère lugubre d'un récit tragique.

47. يناير 2011 <http://doc.aljazeera.net/>

« يامن محمد فهد نبيل المالح رمية سينمائية عمرها أربعين عاماً »

48. حوار مع خيرى <http://alkaheranews.gov.eg/images/pdf/433/P12-web.pdf>

cinématographique avec l'expérience du secteur public commencée en 1963. Celle-ci ayant duré 10 ans a donné au cinéma 68 films adaptés de la littérature - tous genres compris - ce qui correspond à la moitié des films produits par ce secteur. Le secteur privé avait participé à cette veine avec 29 films. Tandis que ce nombre atteint 52 films depuis la première adaptation, *Zeinab* (1930), jusqu'en 1962⁽⁴⁵⁾. La politique de ce secteur était donc de favoriser l'emprunt aux grands écrivains pour rehausser la valeur du cinéma.

Avec la fin de l'expérience du secteur public, le privé prend dans le cinéma égyptien la relève. L'emprunt à la littérature continue dans les années 1970 avec plus de 84 films adaptés qui semblent vouloir prolonger les succès des années 1960, où le recours aux grands écrivains avait garanti de grands succès publics coïncidant souvent avec des réussites artistiques. Cependant, dans ces années de décadence, l'emprunt à la littérature devient la marque d'un cinéma commercial : adaptations d'auteurs médiocres ou défiguration des grands auteurs par un cinéma de bas niveau.

Pourtant, une ligne timide cherchait le renouveau de l'écriture cinématographique en puisant dans le texte littéraire avec des titres d'auteurs moins célèbres : *La montagne* (1964) de Khalil Chawki d'après Fathi Ghanem, *L'impossible* (1965) de Hussein Kamal d'après Moustafa Mahmoud, *Les révoltés* (1968) de Tawfiq Saleh d'après Salah Hafez, *El Sayed Al Boulti* (1969) de Tawfiq Saleh d'après Saleh Moursi. Non loin de la lignée traditionnelle du roman, ces expériences sont restées isolées et d'un faible effet sur l'ensemble de la production de l'époque. Toutefois, l'expérience de Tawfiq Saleh, poursuivant seul sa recherche d'un cinéma différent, quittant l'Égypte pour la Syrie puis l'Irak, est restée unique et a marqué les générations ultérieures de cinéastes arabes.

45. Ali Abou Shadi, « Le secteur public au cinéma en Égypte, une tentative de lecture objective (1963 – 1972) », in *Le cinéma égyptien, la révolution et le secteur public (1952 – 1971)*, dirigé par Hachem El Nahhas, Le Caire, Le haut conseil de culture, 2010.

un simple médium pour transmettre les idées mais une entité esthétique ayant son être propre. Il est évident que cette prétention à une nouvelle expression a eu des concrétisations assez variées dans les différents cinémas nationaux : du « néoréalisme »⁽⁴³⁾ des cinéastes égyptiens qui ont fait leurs premiers court-métrages dans les années 1970 à l'avant-gardisme radical de certains cinéastes maghrébins, l'échelle se prolonge mais reste celle d'un cinéma qui se veut libre et moderne. Avec eux, le cinéaste commence à acquérir son nouveau statut d'auteur.

Des rapports film/ roman

Les affinités entre les horizons politiques et esthétiques des cinéastes et écrivains de cette époque ont-elles abouti, dans le cadre de l'adaptation, à des collaborations effectives?

Avant d'aborder cet aspect, posons d'abord quelques questions relatives à l'étendue du phénomène de l'adaptation et aux modalités de son évolution dans l'histoire du cinéma arabe. Une lecture rapide du classement du Diff⁽⁴⁴⁾ indique que l'adaptation devient de plus en plus une pratique marginale. Sur l'ensemble des films retenus, 20% sont adaptés d'œuvres romanesques : les années 1960 sont représentées par 5 films, les années 70 par 6 films, les années 80 par 3, les années 90 : 3, les années 2000 : 2 et les années 2010, aucun. Il est vrai que le classement n'a indiqué que les meilleurs films du point de vue des spécialistes interrogés ; un regard sur la totalité de la production cinématographique d'origine littéraire pourrait nuancer ces bilans. Cependant les résultats restent significatifs et appellent à la réflexion. Une grande majorité des cinéastes arabes de cette modernité émancipatrice ont évité le recours à la littérature. Toutefois, avec ce nombre décroissant de films adaptés, pouvons-nous tracer ce qui représenterait des lignes générales délimitant les vagues de l'adaptation du roman arabe de la modernité ?

Les précurseurs : les années 1950-60

A cette époque, l'histoire de l'adaptation se fait en Égypte. L'ère est celle des grands classiques puisés dans la littérature réaliste de Naguib Mahfouz, Abdel Rahman El Charkawy, Youssouf Idriss, Yehia Hakki Époque caractérisée par l'intervention de l'état dans la production

43. L'expression est de Samir Farid dans son livre : *الواقعية الجديدة في السينما المصرية : (Le néoréalisme au cinéma égyptien)* pour qualifier les nouveaux cinéastes des années 1990, *Le Caire, L'Organisation égyptienne général du livre, 1992*

44. Consulter la liste : <http://diff.ae/top100/1>

l'ouverture des cinéphiles aux mouvements de renouveau artistique qui gagnaient le cinéma européen des années 1960/70.

Avec ses atouts et ses faiblesses, l'industrie du cinéma égyptien a représenté le « tronc commun » de l'expression cinématographique du monde arabe jusqu'aux années soixante⁽⁴²⁾. Avant de végéter et de se distinguer sur le plan des productions nationales, ce tronc commun a façonné un récepteur : le spectateur arabe avec ses goûts et ses valeurs artistiques. L'évolution et les mutations des différents cinémas depuis les années 1970 ont été préparées par cette production cinématographique classique, parfois dans l'intention de l'imiter, d'autres fois par volonté de s'y opposer.

Les années 1960 restent un moment clé pour un renouveau dont les germes se manifestaient dans l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes auteurs révoltés contre les conventions et les valeurs artistiques du cinéma dominant et ouverts à l'expérimentation qui se faisait un peu partout en Occident. L'air du temps était celui des changements. Au Machrek, la défaite de 1967 avait annoncé la fin d'un moment de l'histoire avec ses rêves nationalistes et ses illusions. Au Maghreb, les secousses des indépendances avaient façonné de nouvelles réalités en posant de nouveaux problèmes. L'émergence d'un cinéma qui se voulait subversif se concrétisait dans la formation de multiples associations de cinéastes gagnés par une nouvelle culture de l'image : « Le groupe du nouveau cinéma en Égypte », « Le cinéma nouveau » en Algérie, « Le cinéma alternatif » en Syrie, « Le mouvement des cinéastes amateurs » en Tunisie, ... Ces groupes avaient leurs manifestes, leurs festivals, leurs ciné-clubs. Comme leurs confrères littéraires de la même génération, ils manifestaient une sensibilité esthétique moderniste et réclamaient une nouvelle vision plus libre de l'art, du monde et du rapport qui les unit. Voulant se délivrer des tabous traditionnels, du dirigisme étatique et des discours idéologiques, ils proposaient un cinéma tourné vers l'individu, son aliénation dans son espace, ses conflits non pas avec le colon devenu lointain mais avec les nouveaux dirigeants, le poids des traditions, la marginalisation sociale, tout ceci sans prétendre à l'héroïsme mais en épousant la conscience du sujet ordinaire. Du côté de l'expression cinématographique, ces cinéastes cherchaient à se libérer des schémas narratifs classiques ; ils expérimentaient un nouveau langage, non pas

42. - Khemaïs Khayati, op.cit., p. 10.

un renouvellement des formes classiques est d'abord annoncé par la parution de *Nedjma* de Kateb Yacine en 1956. Dans le contexte de la lutte anticolonialiste et des incertitudes de l'acculturation, l'écriture subversive de Kateb Yacine restera pendant toute une décennie un cas exceptionnel dans le roman maghrébin⁽⁴⁰⁾. Cette écriture de la modernité va marquer des générations ultérieures d'écrivains maghrébins à partir des années 1960 qui prolongeront la veine contestatrice dans des expériences d'avant-garde. Citons en exemple les œuvres de Driss Chraïbi, Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Assia Djébar, Tahar Ben Jelloun, ...et bien d'autres.

Qu'elle soit d'expression arabe ou française, cette nouvelle écriture romanesque va désamorcer le récit par l'éclatement de l'intrigue, la multiplication des voix narratives, le mélange des genres et la destruction du pouvoir et de la certitude du narrateur omniscient. Les récits témoignent d'une révolution libératrice des trois tabous typiques des sociétés arabes : politique, sexe et religion, avec une ouverture aux mouvements hallucinatoires de la psyché. Au Maghreb comme au Machrek, le roman devient le lieu d'interrogations, de doute, de violence⁽⁴¹⁾ et d'expression des différentes crises existentielles. L'individu s'y révolte contre l'injustice et contre la passivité sociale. Les pouvoirs locaux corrompus remplacent les colonisateurs et s'emparent des patries, les démunis éternels restent impuissants face aux représentants de l'État. Le sujet s'y perd dans le labyrinthe des cultures, des identités, et des pouvoirs opposés.

Un nouveau cinéma

Les variations de la scène cinématographique du monde arabe présentent, malgré ce qui semble une disparité, une sorte de dénominateur commun procurant un noyau dur aux écarts dont témoignent ces cinémas. C'est du côté du spectateur qu'une unité serait à rechercher. Deux vecteurs contribuent à façonner un spectateur arabe. Le premier, régional, se rapporte à la présence hégémonique du cinéma égyptien dans l'expérience spectatorielle du public arabe. Le second est relatif à

40. Salma Mobarak, *Nedjma* de Kateb Yacine et *Zayni Barakat* de Gamal Ghitany. *Etude comparée des œuvres et de leurs réceptions*, Thèse de Magistère sous la direction de Madame le professeur Amina Rachid, département de langue et de littérature françaises, Faculté des Lettres, Université du Caire, 1993.

41. Marc Gontard, « Modernité, post-modernité dans le roman marocain de langue française », in *Littératures frontalières, Littératures frontalières, Spécial: Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée*, volume 3: Ecritures marocaines, écritures tunisiennes, paroles d'auteurs, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, p 9-25.

des champs cinématographiques divers quant à leurs conjonctures culturelles, politiques et économiques. Le cas du cinéma égyptien est typique avec une histoire riche de plus d'un siècle, alors que les autres cinémas du monde arabe sont beaucoup plus jeunes et parfois quasi inexistants. Les œuvres littéraires à l'origine des adaptations cinématographiques appartiennent pareillement à des histoires distinctes : « Dès lors que l'on met l'accent sur l'histoire sociale de la littérature et de ses écrivains, le poids des déterminismes locaux saute aux yeux »⁽³⁸⁾, affirme Richard Jacquemont. Enfin, cette rencontre entre littérature et cinéma et leurs champs respectifs s'inscrit dans des réseaux complexes, qui varient naturellement d'un pays à l'autre et engagent des conditions socioculturelles assez dissymétriques.

Pour autant, cette diversité des champs cinématographiques, littéraires et des horizons de leurs rencontres n'invalide pas de les approcher en tant que tout. Le partage d'une culture fondée sur l'unité d'une langue dominante et l'ouverture à l'usage d'autres langues d'expression, « le parallélisme des évolutions politiques et esthétiques imposent sans doute de considérer la production arabe comme un ensemble cohérent »⁽³⁹⁾. Plus spécifiquement, les conditions et les formes du renouvellement de l'écriture littéraire et cinématographique dans cette phase de la modernité émancipatrice du monde arabe procurent une base solide qui permet de poser des questions communes, quitte à avoir des réponses différentes.

Voyons d'abord, du côté de chaque art séparément, comment situer le renouveau artistique à cette époque.

Un nouveau roman

Une crise du champ littéraire arabe au Machrek survient dans les années 1960 ; elle va ébranler le modèle réaliste dont la réalisation typique est la trilogie de Naguib Mahfûz. La défaite de 1967 remet en cause bien des valeurs et des certitudes, c'est un traumatisme pour toute une génération d'écrivains arabes dont les écrits mettront en récit une crise de l'écriture et une crise socio-politique : Ibrahim Aslan, Gamal el Ghitani, Sonnallah Ibrahim, Haydar Haydar, Ilias Khouri, Sélim Barakat, Emile Habibi, Ghassan Kanafani, etc. Du côté du roman maghrébin,

38. Richard Jacquemont, *Entre scribes et écrivains : Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Actes Sud, Sindbad, p. 28.

39. Ibid.

Les rapports entre cinéma et littérature ont accompagné cette longue histoire et ont pris des formes multiples, cristallisées surtout autour de l'adaptation. Depuis la première adaptation du cinéma arabe, *Zeinab* de Mohammad Karim, film muet qui date de 1930, jusqu'à l'une des dernières, *Les chevaux de Dieu*⁽³³⁾ de Nabil Ayouch, pré-nominé aux oscars du meilleur film étranger en 2014, l'histoire de ce cinéma est jalonnée d'emprunts à la littérature. Dans cette étendue, c'est surtout le troisième moment d'un modernisme émancipateur et ses prolongements qui vont nous occuper. Cette modernité inaugurée dans les années 60 rassemble des pans de la production littéraire et cinématographique du monde arabe. Quels sont ses traits dans les deux champs artistiques et quelle place est faite à l'adaptation du nouveau roman par ce cinéma de la modernité ? Le passage par cette nouvelle écriture a-t-il favorisé un mouvement de renouvellement de l'expression cinématographique ?

Diversité/unité

L'expression « cinéma arabe » déclenche un débat : certains associent l'arabité à l'idée d'une identité-racine, d'un espace-langue ; d'autres refusent cette territorialisation : « *Le cinéma arabe ne se fait plus « uniquement et nécessairement » dans le monde arabe* », déclare Khemaïs Khayati⁽³⁴⁾. Ce débat se complique lorsqu'on y associe l'adaptation cinématographique de la littérature. Dans quelle langue les œuvres passées à l'écran sont-elles écrites ? La grande majorité des films maghrébins adaptés puisent dans des romans écrits en français ; certains cinéastes du Machrek, comme Asmaa Al Bakry⁽³⁵⁾ ou Youssef Chahine⁽³⁶⁾, cherchent du côté de la littérature égyptienne francophone. Mais, alors que le Diff⁽³⁷⁾ s'est adressé dans son édition 2013 à 475 professionnels des milieux de la culture pour demander un classement des 100 meilleurs films arabes depuis les années 1930 jusqu'aux années 2010, le cinéma maghrébin d'origine littéraire francophone a été absent des listes retenues.

À part les questions des langues et des nationalités, d'autres éléments compliquent le sujet. Des histoires différentes en étendue dessinent

33. Le film est adapté du roman francophone *Les Étoiles de Sidi Moumen*, écrit par Mahi Binebine paru en France aux éditions Flammarion, 2010.

34. Khemaïs Khayati, *Cinéma arabes. Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 9.

35. *La violence et la dérision* (2004) d'après le roman éponyme d'Albert Cossery paru chez Julliard en 1964.

36. *Le sixième jour*, d'après l'œuvre éponyme d'Andrée Chédid, paru chez Julliard en 1960.

37. *Dubai International Film Festival*.

Nouveau roman et cinéma dans le monde arabe

Salma Mobarak
(Université du Caire)

Dans *L'écran global*⁽³¹⁾, Gilles Lipovetsky définit quatre moments de la modernité cinématographique qui correspondent aussi à des moments clés de l'histoire du cinéma dans le monde arabe. « La modernité primitive », moment de l'irruption du cinématographe dans l'espace public : la première projection Lumière eut lieu le 5 novembre 1896, café Al Borsa à Alexandrie. Suit « la modernité classique » des années 1930-1950 qualifiées d'âge d'or des studios quand les normes du récit classique vont se forger en modèle. Pendant cette période une industrie du cinéma commence à s'installer en Égypte, ce qu'illustre la création du studio Misr. Se met en place alors un système cinématographique qui perpétue les canons d'un cinéma narratif dont l'attrait va gagner le public arabe. Avec « le modernisme émancipateur » qui évolue des années 1960 jusqu'aux années 1990, les bouleversements politiques et sociaux entraînent des mutations profondes sur le plan culturel dans les pays du monde arabe. Un air de liberté et de révolte va briser normes et traditions cinématographiques ; la position dominante du « grand frère » égyptien recule. La montée d'un champ cinématographique arabe multipolaire marque ces « années de braise »⁽³²⁾. Enfin, c'est l'époque actuelle de « l'hypermoderne » commencée à la fin des années 1990 : dans cette ère de globalisation, les traits de la postmodernité sont encore en gestation dans le cinéma arabe.

31. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.

32. *Chronique des années de braise*, film de l'Algérien Mohammed Lakhdar-Hamina, palme d'or à Cannes en 1975.

presque essentiellement le couple, les relations amoureuses, l'image de la femme. Ces thèmes et situations étaient plus transcriptibles que ceux des grands auteurs classiques, plus propres surtout à captiver le public. D'où un nombre non négligeable d'adaptations qui sont de totales transpositions. D'où aussi la prégnance d'un genre et d'un mode qui aura été non seulement un réceptacle privilégié mais une source : le mélodrame. Il avait eu son heure de gloire dans les cinémas occidentaux. Le cinéma égyptien a fait plus que les relayer : le mélodrame est un des facteurs de sa réception dans les autres pays arabes. On peut voir là un indice de l'universalité des formes et thèmes dont il est le véhicule.

Zeinab, en 1930⁽³⁰⁾, est l'auteur de *Vive l'amour* (*Yahya el hub*, 1938). Kamal Selim qui avait réalisé son premier long-métrage en 1938 est notamment l'auteur de *La volonté* (*El azimah*, 1939), considéré comme marquant le début de la tradition réaliste. C'est le premier film pour lequel sera construite en studio une rue du Caire, le symbole le plus marquant et le plus constant du cinéma égyptien..... On notera la présence dans la version de 1944 de Leila Mourad, qui avait joué dans *Vive l'amour* (*Yahya el hub*, 1938) et avait été - on l'a vu - l'héroïne d'une série. Elle est Juliette après avoir été peu d'années auparavant la dame aux camélias. Renversement ? Rien n'est moins sûr. La réception du personnage de Juliette et du sujet de la pièce de Shakespeare sont sans doute indissociables du profil d'une actrice qui a été vecteur de la transcaractérisation de plusieurs figures littéraires différentes mais derechef convergentes.

On pourrait tenir compte aussi d'*Alia et Issam* (1948, 32'). S'il est réalisé par un français (André Shatan = André Chotin), le scénario s'inspire en effet de *Roméo et Juliette* par l'entremise d'*Alia et Issam* d'Edmond Sabri) : Alia tombe secrètement amoureuse d'Issam qui répond à cet amour. Mais une histoire de vengeance oppose les deux tribus concernées. Issam est assassiné et Alia, désespérée, se donne la mort. Folklorisation plus que transposition, donc, puisqu'il s'agit d'un « film à costumes ». Il faudrait tout de même y regarder de près.

Le sujet ne sera repris qu'une fois, beaucoup plus tard, dans *Ibrahim Labyad* ou *Ibrahim Al Abyad* (Marwan Hamed, 2009). Mais on ne doit pas négliger cette version. Non contente d'effectuer, comme les deux premières, une transposition, elle situe l'action dans le monde des gangsters. La trame est donc particulièrement réaliste, la transposition hardie. On a là en outre dans les deux rôles titres Nour Al-Sherif et Hend Sabry.

Il n'y a pas eu, hormis en Égypte (voir à ce sujet infra l'article de Walid El Khachab) d'emprunts systématiques aux littératures occidentales. Mais le cinéma égyptien, qui ne s'est pas mis d'emblée à l'écoute de la littérature autochtone, a moins vu dans les littératures occidentales une autorité ou un modèle narratif qu'un réceptacle de thèmes et situations dont il est frappant de constater qu'elles concernent

30. Adaptation dont il fera un remake en 1950.

alors son épouse à la ville, ayant déjà été sa partenaire dans *Ciel d'enfer* (*Sira' Fī al-Wādī*, 1954) et *Les eaux noires* (1956), le couple constituait un avant-texte du film. Les acteurs étaient à Hollywood sur Nil comme à Hollywood des « caractères », catalyseurs d'attitudes, de valeurs (ou anti-valeurs). Ceci vaut, à des degrés divers, pour bien d'autres adaptations.

La réception de *Résurrection* est plus tardive que celle d'*Anna Karenine*. Mais elle mériterait d'être examinée. *Dalal l'égyptienne*, (*Dalal al misriyyha*, 1970) est signé par Hassan El Imam, un des spécialistes du mélodrame. On cite aussi *Des choses contre la loi*, (*Achya did al quanoun*, Ahmed Yassine, 1983)....

On n'a pas là simplement des histoires d'amours tragiques, condamnés. On a là d'indéniables, très signifiants, recoupements. Tout se passe comme si ces « adaptations » contribuaient à – comme si elles étaient faites pour – mettre en exergue, non seulement une image de la femme et de l'amour, mais une revendication, contre des lois qui le refoulent, pour la force et l'authenticité de l'amour. Comme si s'imposait, contre le thème de la faute, celui de la rédemption. Sont élus là des figures et des thèmes qui ont certainement un écho dans la société et la culture égyptiennes. Il s'agirait d'axes de sélection, de critères de réception d'une littérature occidentale moins élue pour elle-même – il ne s'agit pas d'une réception savante – que pour les figures et les situations dans lesquels peut se retrouver le public égyptien. Dénominateurs communs, en dépit des apparences, à la culture égyptienne et à la culture occidentale, ces traits ne sont-ils pas transculturels ? La question de la réception rebondirait ici. On serait aux portes du mythe. Je reviens sur la question dans mon article consacré à la place des contes et légendes.

Quelque importante qu'elle ait été, la réception de *Roméo et Juliette* est restée, elle, circonscrite dans le temps. Bien plus celle de *La dame aux camélias*. Comme si la pécheresse amoureuse et repentie de l'opéra avait plus d'aura que le couple idéal du théâtre élisabéthain. Les 2 versions – précoces – des années quarante (*Défense d'aimer*, *Mamnou'a el hob*, Mohammed Karim, 1942, avec Mohamed Abdel Wahab) et *Les Martyrs de l'amour* ou *Les victimes de l'amour* (*Chouhada al gharam*, Kamal Selim, 1944, avec Leila Mourad) n'ont en effet pas eu de suite. Mais les deux réalisateurs de ces deux adaptations sont de qualité. Mohamed Karim, qui avait réalisé son premier long-métrage,

inséparable de cet effet-série. Sa grossesse s'y est peut-être trouvée diluée. Mais *Leila, La dame aux camélias*, film musical, doit son aura à ses cinq magnifiques chansons, notamment « Min yechtéri el ward méni » (Qui achèterait mes fleurs ?) et « Bet bosséli kéda lé ? » (Pourquoi me regardes-tu ainsi ?). L'interprète, Leila Mourad n'était alors qu'au début de sa carrière.

L'interprète de *Serment d'amour* Imane, était née au milieu des années 1930. Dès 1955, son rôle de gentille fiancée du fabuleux chanteur Abdel Halim Hafez, la nouvelle coqueluche du public, dans *Nuit et jour* a fait d'elle une vedette. Sa fraîcheur, son sourire charmant lui ont d'emblée valu une place de choix parmi les jeunes filles sages de l'écran entre Chadia et Magda. La carrière de Mariam Fakhr Eddine était plus engagée. Née en 1933, elle avait eu son premier rôle dans *Une nuit d'amour* en 1951 ; ce film avait eu un succès important. Le nom et le visage de Mariam Fakhr-Eddine surnommée « L'ange de l'écran » allaient devenir célèbres.

Coïncidence ? *Anna Karenine* (1 occurrence) et *Résurrection* (2 occurrences) sont centrés sur des figures de femmes qui, si elles ne sont pas comme Marguerite Gauthier des mondaines, contreviennent - ce que ne fait pas l'héroïne du *Maître de forges* - aux lois et à la morale. Elles pèchent. Mais elles sont aussi victimes de l'intransigeance d'une société, d'un code social qui ne reconnaît pas la sincérité et la force de l'amour. Elles connaissent aussi un sort injuste. Ces personnages sont certes moins archétypaux que Marguerite Gauthier, mais ils le sont plus que celui du *Maître de forges*.

L'adaptation d'*Anna Karenine* porte encore un titre emblématique : *Le fleuve de l'amour* (ou *La rivière de l'amour* ou *Les rives de l'amour*, *Nahr El Hob*, Ezzeddine Zulficar, 1960). La trame est fidèle : Nawal, mariée à un riche mais froid et dur aristocrate nommé Taher Basha, rencontre un jeune et bel officier nommé Khaled. La présence d'Omar Sharif et Faten Hamama, qui ont les rôles principaux (Omar Sharif est l'officier ; Faten Hamama est Nawal), a joué certainement un rôle non négligeable dans la réception de ce film. Il est permis de penser, même, que leurs personnalités sont inséparables de la diffusion du sujet et des personnages afférents. Héros positif des *Eaux noires* (*Siraa Fil-Mina*, Youssef Chahine, 1956), Omar Sharif ne pouvait donner une image totalement négative du personnage de l'officier. Faten Hamama,

l'opéra auraient-ils eu une telle réception si le personnage de Marguerite Gauthier ne réalisait pas ce tour de force de conjuguer les deux images de la femme vénale, trompeuse et mangeuse d'hommes, et de l'amoureuse malheureuse ? La femme devient ici victime au moment où, de cynique elle devient sincère, lorsque, passant du commerce du sexe à l'amour, elle opère une véritable mue. La sanction sociale demeurant, elle paye évidemment son passé. Mais la sanction est devenue injuste. L'amour l'ayant élevée, étant l'instrument d'une véritable rédemption, elle ne se justifie plus. Les valeurs sociales et la morale sont ressenties ici comme contraires à l'authenticité, à la pureté et à la puissance d'élévation de l'amour et au désir de reconnaissance de l'héroïne⁽²⁹⁾.

La liste des adaptations de *La dame aux camélias* couvre, à partir des années quarante, plus de 40 années de l'histoire du cinéma égyptien. Un film lui aura été consacré chaque décennie jusque dans les années quatre-vingt :

- *Leila, la dame aux camélias (Layla ghadet el camelia)*, Togo Mizrahi, 1942, avec Leila Mourad, Hussein Sedki

- *Serment d'amour* ou *Serments d'amour* ou *The promise of love (Waad al hawā)*, Ahmed Badrakhan, 1955, avec Farid El Atrache, Mariam Fakhr Eddine, Imane

- *Hommes sans traits (Rigat bila malamin)*, Mahmoud Zoulficar, 1968

- *L'amoureux de l'âme* ou *Ame adorée (Achiq al rouh)*, Ahmed Diaa Eddine, 1973, avec Hussein Fahmi, Naglaa Fathi

- *El Sakkakini*, Houssam Eddine Mostafa, 1986, avec Nour Al-Sherif

Le personnage de *Leila*, déjà présent dans *Qais et Leila* (1939) est en fait un personnage générique. Il vit chaque fois des aventures différentes. Il avait été aussi présent dans *Leila, fille de la campagne (Leila, bint el rif)*, *Leila l'étudiante (Leila, bint madaress)* en 1941. Il sera encore présent dans *Leila à l'ombre (Leila fil zalam)* 1944), *Leila, fille des pauvres* (1945), dans *Leila fille des riches (Leila bint el fukara)*, 1946) signé par Anwar Wagdi), *Leila bint el agnia* (Anwar Wagdi, 1947). *Leila, La dame aux camélias* est donc le 4^e opus d'une série qui aura couvert pas loin de 10 années. La réception du personnage est

29. Roland Barthes est allé jusqu'à considérer que c'était là, plutôt que l'amour, le mythe central de la pièce : Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

victime. Comme la Fantine des *Misérables*. Aurait-on vu cette dernière deux fois représentée s'il n'y avait pas eu la caution et l'aura de Victor Hugo, s'il n'y avait pas eu Jean Valjean ?

Il y aura eu deux adaptations du *Maître de forges*, signées par des réalisateurs notoires : *Le cœur d'une femme* ou *Un cœur de femme* (*Qalb Imra'ah*, Togo Mizrahi, 1940), et *Avec toi pour toujours* ou *Toujours avec toi* (*Daiman ma'ak*, Henri Barakat, 1954, avec Muhammad Fawzi, Faten Hamama)²⁸ : Tefeeda fuit son beau-frère. Elle se réfugie dans la maison d'un ami. Elle doit encore repousser les avances d'un employé du pétrole, d'un technicien des chemins de fer...

Le discours sur les valeurs est plus implicite encore dans ces adaptations que dans les romans ou pièces de théâtre de référence. Le mot « loi » n'est pas plus présent dans les titres. Alors que le mot amour y apparaît davantage, j'y reviendrai. Le mot « vengeance », qui apparaît dans les titres de deux des adaptations du *Comte de Monte-Cristo*, est significativement plus fréquent que le mot « loi ». L'héroïne du *Maître de forges* cherche aussi à se venger. C'est peu de dire donc que le récit a le pas sur le discours. La vengeance est un élément important de la participation du spectateur. La vengeance est un ressort, non une fin. La fin justifie les moyens, pourrait-on dire : deux fois prince de la vengeance, l'homologue de Monte-Cristo est une fois prince de la ruse. Les personnages inspirés par le comte de Monte-Cristo sont, encore plus que l'original d'Alexandre Dumas, des actants, vecteurs des réactions du spectateur à des situations.

Des images contrastées de la femme et de l'amour

Sont-ce les valeurs et la morale qui sont mises en avant dans *La dame aux camélias* (d'Alexandre Dumas fils) ? Cette œuvre est, sans que l'on sache si les scénaristes et réalisateurs se réfèrent à la pièce ou au roman - mais peu importe, presque autant adaptée (5 occurrences) que *Le comte de Monte-Cristo*. Courtisane, pour reprendre une terminologie en cours en France, Marguerite Gauthier n'est pas - c'est le moins que l'on puisse dire - une homologue des héroïnes de *La porteuse de pain*, du *Maître de forges*. La très importante réception de la pièce de théâtre et de l'opéra qui s'en est inspiré ne suffit pas en soi, à mon avis, à expliquer qu'Hollywood en ait tiré des films. La pièce de théâtre et

28. A moins qu'il ne s'agisse - les sources divergent - de *Pitié pour mes larmes* ou *Aie pitié de moi* (*Irham demoui*, Henri Barakat, 1955, avec Faten Hamama).

Monte-Cristo, des *Hauts de Hurlevent*, de *Résurrection*, de *La dame aux camélias*, du *Maître de forges* On est de plain-pied dans l'émotion, pour ne pas dire le pathos. Sauf dans *Le comte de Monte-Cristo* – et encore faudrait-il y regarder de près, on a affaire, surtout, à des histoires d'amour – malheureuses. Le mot « amour » est présent dans plusieurs titres de films alors qu'il ne l'est pas dans ceux des romans.

Roman de Georges Ohnet paru en 1882, *Le Maître de forges* fut adapté avec succès pour le théâtre. La pièce a été jouée au Gymnase en 1883 : plus de 271 représentations en quelques mois. Son succès a dépassé même les frontières de la France : elle a été jouée à Saint-Petersbourg et à Londres. Il y en a eu 3 adaptations dans le cinéma français (1912, 1933, 1948), puis une dans le cinéma italien (1959). Claire de Beaulieu est une jeune et belle aristocrate, fiancée au duc de Bligny, un homme superficiel et dépensier, qu'elle aime malgré tout. Alors qu'une demande en mariage officielle doit être faite auprès de sa famille, le duc disparaît, préférant épouser Athénaïs Moulinet, la plus farouche ennemie de Claire, une fille sans titres mais détentrice d'une immense fortune. Cela permet au duc de racheter toutes ses dettes de jeu et de vivre dans une aisance qui lui aurait manqué s'il avait épousé Claire, dont la famille est complètement ruinée – ce qu'elle ignore. Elle épouse donc par dépit et par vengeance le maître de forges de Pont-Avesnes, Philippe Derblay, qui éprouve pour elle l'amour le plus profond et le plus sincère. Mais Philippe s'aperçoit vite de l'absence de sentiments de Claire, et de la haine qu'elle lui porte. Il jure alors de lui faire regretter son attitude en devenant froid et distant. La jeune femme va cependant changer et défendra farouchement son mariage si fragile contre les attaques répétées de Bligny et de sa femme...

La peinture de l'amour, malheureux, est, on le voit, indissociable d'un discours sous-jacent sur les valeurs et la morale. C'est un trait récurrent, pour ne pas dire générique du mélodrame. La femme est le plus souvent, dans une situation de rivalité ou d'inégalité sociale, une victime. *La porteuse de pain* est de ce point de vue le mélodrame par excellence. On pourrait se demander pourquoi ce scénario beaucoup plus emblématique n'a pas été exploité davantage par le cinéma égyptien. Peut-être était-il trop social pour un cinéma où les injustices et les conflits de classe ont eu du mal à se faire jour. Peut-être l'intrigue amoureuse n'était-elle pas assez soutenue : pas de péripéties comme dans *Le maître de forges*, pas de lutte de l'héroïne, purement et simplement abusée, univoque

bien plus tard, mais comme les cinémas occidentaux, une industrie⁽²⁵⁾. Il offrait de même qu'eux à un public presque essentiellement populaire des produits de grande consommation. Mais où s'arrête et où commence le parallèle ? Le mélodrame cinématographique a pris en occident le relais du mélodrame littéraire, le plus souvent adapté à la scène. Le public égyptien ne connaissant pas plus le théâtre occidental que la littérature occidentale, on n'exploitait pas là un horizon d'attente qui existait en Europe et en Amérique⁽²⁶⁾. Le cinéma classique occidental s'étant calqué sur la forme du roman classique, les mélodrames cinématographiques étaient un élément d'un ensemble, une branche d'une production qui vulgarisait cette littérature. Laquelle n'était pas non plus un référent pour le public populaire égyptien. Le roman, au sens où nous l'entendons en occident, étant né dans le monde arabe assez tard (il n'existait pas lors de l'avènement du cinéma), sa forme comptait moins que ce dont il était le réceptacle. La littérature occidentale était moins un modèle qu'un substitut. Nombre de ces « adaptations » n'étaient pas par hasard des remakes d'adaptations occidentales plus que des lectures du roman. Le cinéma occidental comptait en bref plus que la littérature occidentale.

On ne peut certes négliger la culture des producteurs et réalisateurs au fait, eux, de cette production romanesque occidentale, l'intérêt qu'ils pouvaient avoir pour elle. Mais on ne doit pas non plus oublier que le public populaire égyptien avait sa culture, son monde de référence, dans lequel le conte occupait une place importante. Or le conte a occupé peu de place dans la production⁽²⁷⁾. Le cinéma étant un signe de modernité, le cinéma occidental, et plus particulièrement le cinéma américain, étant un modèle, le « conte » (dirai-je pour faire court), la forme traditionnelle dominante dans la culture arabe, ne fournissait pas la matière de scénarios adéquats. Il ne répondait pas aux canons des fictions cinématographiques, à leur dramaturgie.

On peut aussi faire l'hypothèse que, s'il ne correspondait pas dans sa forme à un horizon d'attente, le mélodrame y correspondait dans son esprit. On ne s'éloigne pas par hasard encore plus de la visée politique dans le choix, guère moins récurrent que celui du *Comte de*

25. Cas similaire : le cinéma indien.

26. Je reprends ici, en la retravaillant, la matière d'un de mes articles précédents : Michel Serceau, « Cinéma(s) d'Égypte et littérature occidentale : un champ à explorer », *Littérature et cinéma*, Babel Littératures plurielles n°24, 2011).

27. Voir à ce sujet ici même mon article « La place des contes, mythes et légendes dans les cinémas arabes »

des effets psychiques, que les ressorts psychiques de la participation du spectateur que la forme induit... et qu'elle appelle. J'en viens donc plus précisément à l'adaptation des *Deux orphelines* et de *La porteuse de pain*, aux 3 adaptations du *Maître de forges*. Si, encore une fois, les œuvres de référence sont pour la plupart complètement oubliées du public occidental d'aujourd'hui, chacune a fait jadis l'objet de plusieurs films. Il y a eu une douzaine de versions des *Deux orphelines* (on a encore produit un téléfilm en France en 1981), pas moins de 4 versions du *Maître de forges*, au moins 3 versions de *La porteuse de pain* (la dernière en date n'est après tout que de 1963, et ce roman a encore donné naissance en 1973 à une série télévisée réalisée par Marcel Camus). On produit encore aujourd'hui des adaptations de *Sans famille*, du *Bossu*... Il ne faut donc pas parler trop vite d'anachronisme. Ce qui se faisait dans le cinéma égyptien dans les années cinquante et soixante n'était pas si éloigné qu'il le paraît aujourd'hui de ce qui se faisait encore au même moment dans le cinéma populaire occidental. On est en présence d'un mode de production, et surtout de réception populaire, de la littérature, à un phénomène culturel dont on a oublié qu'il a eu, du cinéma muet aux années cinquante, une grande ampleur en occident.

Reste, encore une fois, que les « adaptations » qui nous intéressent ont ceci de propre d'être toutes des transpositions dans le contexte égyptien. Nul cinéaste égyptien n'a cherché, comme cela s'est fait maintes fois à Hollywood, à reconstituer le cadre historique d'un roman français, russe. Les spectateurs égyptiens n'auraient pas compris, disent non sans raison certains commentateurs. Mais ceci ne suffit pas à expliquer cela. On peut faire une autre hypothèse, qui ne contredit pas la première mais permet, à mon sens, d'approfondir le phénomène. Elle s'étaye sur une constatation : les œuvres littéraires adaptées peuvent être, on l'a vu, des œuvres d'auteurs classiques – Shakespeare, Molière, deux monuments de la culture occidentale même. Mais ce ne sont pas, et de loin, les plus nombreuses. Les scénaristes et cinéastes ont, visiblement, privilégié des œuvres ayant une trame de mélodrame.

Le mélodrame cinématographique, dont on oublie parfois qu'il a été une des matrices du cinéma muet des pays occidentaux, s'est en Égypte développé très tôt. Le premier mélodrame égyptien est de 1932 ; il en était encore produit dans les années 1990. C'est une des matrices du cinéma égyptien, très vite devenu, à la différence des autres cinémas arabes nés

Les figures créées dans *Le comte de Monte-Cristo* ont, avec leur force de représentation, et même leur pouvoir de symbolisation, plus d'importance que le texte, la lettre du texte avec laquelle les scénaristes et les cinéastes prennent, encore une fois, beaucoup de liberté. Cas limite peut-être, mais emblématique, la dernière adaptation en date, *L'innocent et le bourreau* (*Al Bari' wa al-Jalad*, Mohamad Marzouk, 1991). Le justicier vengeur y est en effet un frère apocryphe d'Edmond Dantes, dont nous apprenons à la fin qu'il était bel et bien coupable... mais d'un vol. L'héroïsation est amoindrie ; la figure du héros est même déconstruite. Tout se passe comme s'il n'était pas acceptable qu'un seul et même personnage soit à la fois justicier et victime. Comme si la justice et la loi avaient plus d'importance que la vengeance. De là à parler de la nécessité de la contrition, il n'y a qu'un pas... que franchit *Crime et châtiment*, au titre plus qu'emblématique, dont on comprend qu'il ait été adapté. *Anna Karenine* et *Résurrection* ne sont eux-mêmes pas loin...

Formellement parlant, l'effet de surprise tend dans les adaptations du *Comte de Monte-Cristo* à prendre le pas sur le message. Or c'est un des traits marquants du récit mélodramatique, auquel le roman de Dumas n'est certes pas étranger. Il en a certains ressorts. Mais c'est peu dire que les adaptations renchérissent dessus. On a sans doute là un des vecteurs de la réception de la matière, dont elles sont des catalyseurs en même temps que des supports.

Le mélodrame n'a pas régi à lui seul le cinéma populaire égyptien. Il a été produit autant, sinon plus, de comédies que de mélodrames. Il ne faut donc pas minimiser ce genre, qui a servi aussi de réceptacle. Il faut ajouter aux adaptations de *Topaze*, de la trilogie de Pagnol et de *La mégère apprivoisée* deux transpositions de contes de Boccace *Shahin* (*Shaheen*, Khaled Al Seddiq, 1985) et *L'idiot* ou *Le sot* (*Al ahtal*, Ahmed Al Sabaawi, 1989), d'après *Le sot amoureux dupé*. C'est loin d'être négligeable, et l'on appréciera l'éclectisme des choix. Mais, eu égard à sa place très importante dans le cinéma égyptien, la part faite à la comédie pour les adaptations de la littérature occidentale est finalement modeste. Il suffit de parcourir la liste ci-jointe pour voir que le drame et le mélodrame ont eu, quant aux choix effectués dans la littérature occidentale et donc derechef à sa réception, bien plus de prégnance qu'elle. La forme du mélodrame a attiré autant, sinon plus, que le fond du drame. Mais il n'y a pas de forme en soi ; il n'y a que

les consciences de situations et de personnages qui ont *de facto* des coordonnées politiques et sociales en est une autre. On peut dire la même chose à propos d'autres emprunts à la littérature française du 19^e siècle. Pour ne prendre que cet exemple, qui n'est pas le moindre, *Le comte de Monte-Cristo* n'a pas moins de portée sociale que *Les Misérables*. Il en a peut-être même autant. A ceci près que - tout est là je crois - les codes ne sont pas les mêmes.

La prégnance du mélodrame et du romanesque, ou la mise en scène de valeurs.

Les réalisateurs de ces adaptations égyptiennes ne se soucient pas de réalisme. Alors qu'une volonté de réalisme était apparue dans le cinéma de leur pays dès l'aube des années quarante et qu'elle s'est développée. Mais la question est plus complexe qu'il n'y paraît. Je renvoie ici le lecteur à la troisième partie de l'article de Walid El Khachab, « Importer le réalisme ». Disons pour être plus exact qu'ils ne se soucient pas de vraisemblance. L'émotion et l'action sont au premier plan dans des films qui ont l'esprit et la forme du mélodrame. C'est à travers des questions morales, de valeurs, la représentation de - contradictoires mais grands - sentiments que sont abordées les questions sociales. L'inventaire des adaptations fait aussi apparaître une focalisation (parfois liée à la première) sur les thèmes corollaires de la justice et de la vengeance. La question de la justice est traitée par antiphrase par la focalisation sur des situations et des personnages victimes d'injustice, ou poursuivis par un sort injuste. *Les misérables* n'est donc pas par hasard la seule œuvre de Victor Hugo adaptée.

On a peut-être ici l'explication du choix de romans comme *La porteuse de pain*. L'héroïne est une femme du peuple condamnée injustement aux travaux forcés pour l'incendie et le meurtre du patron de l'usine où elle travaillait, crime commis en fait par le contremaître qu'elle avait éconduit. Il sera finalement démasqué et elle sera réhabilitée. On n'est pas loin, structurellement parlant tout du moins, de l'histoire d'Edmond Dantès.

On a *a fortiori* l'explication de la place sans égale faite dans le cinéma égyptien, et ce jusqu'à une date récente (1991), au *Comte de Monte-Cristo*. On en dénombre pas moins de 4 versions ! Alors que *Les trois mousquetaires*, du même auteur, roman non moins célèbre, n'a été adapté qu'une seule fois (*Foursan Al-Thalathah*, Togo Mizrahi, 1941).

Il n'est, toujours dans le principe, pas dommageable que les références soient lâches. Poussons les choses à leur limite : ce n'est pas – je l'ai dit maintes fois dans d'autres écrits – parce que la filiation n'est pas établie que la relation est absente. Ce n'est pas parce que l'intertextualité n'est pas aveuglante qu'elle n'est pas prégnante. J'y reviendrai donc. La question est, pour en finir avec l'exemple de Shakespeare, de savoir si ces films centrés sur un type de femme (*La mégère apprivoisée*), sur une histoire passionnelle (*Roméo et Juliette*)⁽²⁴⁾, sur la question du pouvoir (*Hamlet*, *Le roi Lear*) faisaient sens pour le public et sa culture. Le champ de la recherche reste ici ouvert.

On pourrait d'abord se demander pourquoi le cinéma égyptien est le seul cinéma arabe à avoir fait ainsi des emprunts à Shakespeare et à la littérature classique anglaise. Est-ce – simple effet d'une conjoncture – parce qu'une culture avait été acquise, parce que le Royaume uni avait été à l'époque coloniale une puissance tutélaire – il l'était encore dans les premières décennies de l'histoire du cinéma égyptien ? Cela pourrait expliquer qu'il ait été fait aussi une adaptation des *Hauts de Hurlevent*, de *L'éventail de Lady Windermere*. Mais – et il n'y a pas là d'explication du même ordre – le cinéma égyptien a fait aussi des emprunts non négligeables à la littérature russe du 19^e siècle, à Dostoïevski aussi bien qu'à Tolstoï. On pointe ici *Crime et châtiment*, *Anna Karenine*, *Résurrection* ... La culture des scénaristes et des cinéastes était donc vaste. On pourrait dire que ces grands écrivains, aussi prégnants que Shakespeare, s'imposaient. Dostoïevski et Tolstoï s'imposaient peut-être par leur thématique, par des contenus plus proches des attentes du public.

Il ne s'agit pas des sujets sociaux ou politiques des *Misérables*. *Thérèse Raquin* n'est pas, il s'en faut de beaucoup, le plus politique des romans de Zola. Quant à *Anna Karenine* et *Résurrection*, qui ne sont pas non plus les plus politiques des romans de Tolstoï, ils sont centrés sur des histoires intimes et des cas de conscience. Ces deux romans ne sont pas, en outre, dépourvus de connotations religieuses, de préoccupations spiritualistes. Pas de métaphore politique donc dans ces adaptations qui renchérissent sur des drames et malheurs individuels. Rien n'est simple sans doute. Mais le sujet est une chose, l'écho dans

24. *Hanifa, ainsi va l'amour* Nadir Mokneche, Algérie, 1994 (d'après *Médée* d'Euripide) CM, est peut-être le seul film arabe qui ait emprunté à un texte de la Grèce antique. Mais on y retrouve la question de l'amour qui est au cœur de *Roméo et Juliette*.

dans les cinémas occidentaux, lesquels ont sans doute été là encore un relais. Mais l'observateur occidental risque ici de faire une erreur d'appréciation : « Bien qu'il s'agisse souvent d'œuvres appartenant plutôt à la « littérature populaire », les romans adaptés pour le cinéma égyptien jouissaient dans le pays du Nil d'une aura de prestige, du simple fait qu'ils étaient européens et qu'ils avaient été couronnés par le succès commercial au nord de la méditerranée... Jusqu'aux années 1960, la critique en Égypte concevait un film de qualité supérieure et/ou un film réaliste comme le produit de l'adaptation d'un chef d'œuvre littéraire »⁽²¹⁾.

Le cinéma égyptien n'a pas moins emprunté à la littérature anglaise qu'à la littérature française. Y compris aux classiques. On relève en effet un nombre important d'adaptations de Shakespeare⁽²²⁾ : une adaptation d'*Hamlet*, 2 adaptations du *Roi Lear* et d'*Othello*, 2 de *La mégère apprivoisée*, 3 de *Roméo et Juliette*. Mais que vaut ici le terme « adaptation » ? Pour ne prendre que cet exemple, les personnages principaux de *Méfie-toi de Hawa* (*Ah min Hawa*, Fatine Abdel Wahab, 1962), d'après *La mégère apprivoisée*, sont certes équivalents à ceux de Shakespeare. Le fil conducteur est le même : une mégère apprivoisée par un homme qui la maltraite arrive en retard aux noces pour l'humilier. Mais les détails de l'histoire sont, eux, originaux et il s'agit encore une fois d'une transposition.

Foin de la fidélité : aucune adaptation égyptienne n'a (j'y reviendrai) cherché à respecter à la lettre le texte de Shakespeare. D'aucuns les classeraient donc parmi les adaptations libres. Mais j'ai montré⁽²³⁾ que ces appellations et la classification qu'elles impliquent ont peu de sens. La transposition qu'effectuent les scénaristes et réalisateurs égyptiens s'accompagne toujours de ce que j'ai appelé avec d'autres un « transfert historico-culturel ». Originaux, les détails de l'histoire, intègrent le sujet dans le contexte et la culture égyptiens. Dans le principe tout du moins ; dans la pratique, il faut apprécier cas par cas la pertinence et la finesse du transfert.

21. C'est encore Walid El Kachab qui le dit. Ici-même : voir infra « Adaptations et Cinéma Égyptien : Transferts de la Modernité, Réalisme et Valorisation Culturelle ».

22. Pas d'emprunts par contre à la littérature espagnole du siècle d'or. Alors que *Don Quichotte* appartient autant au patrimoine mondial que les œuvres de Shakespeare et Hugo.

23. Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Céfal, 1999.

voir puiser, par exemple, dans la littérature russe du 19^e siècle. Et encore ne relève-t-on que deux films marocains : *L'oreiller* (*Nini ya moumou*, Rachid El Ouali, 2004) d'après *L'envie de dormir* in *Histoires grinçantes*, 1888, d'Anton Tchekhov), un court-métrage et *The man who sold the world*, Imad et Swel Noury, Maroc, 2009 (d'après *Un cœur faible* de Fedor Dostoïevski, 1848). Il s'agit aussi de transpositions et non d'adaptations. La matière nourrissant une représentation critique du Maroc contemporain, l'intertexte dostoïevskien de *The man who sold the world* a cette fois une fonction politique. Cette orientation, plus franche que celle d'*Amok*, vaut d'être pointée. Mais c'est encore un film isolé. Quoique plus anciennes, les deux versions égyptiennes des *Misérables*, *Al bouassa* (Kamal Selim, 1944) et *Al bouassa* (Atef Salem, 1978) étaient plus politiques. Le roman de Victor Hugo y était, via les transpositions effectuées, qui étaient des actualisations, l'argument d'une lecture des problèmes politiques de l'Égypte contemporaine et au premier chef du colonialisme. On se reportera pour le détail à l'excellente analyse de Walid El Khachab⁽²⁰⁾.

Ceci me ramène au cinéma égyptien. La littérature française du 19^e siècle a beaucoup plus retenu l'attention des producteurs d'Hollywood-sur-Nil que la littérature française classique. On ne trouve pas forcément là de très grands écrivains : il n'y a eu après tout que 2 adaptations de Hugo (*Les Misérables*) et une adaptation de Zola (*Thérèse Raquin*). Cas isolé, l'adaptation-transposition de *Mademoiselle Julie* (pièce de théâtre du suédois August Strindberg, 1888) sous le titre *La souffrance est femme*, ou *La souffrance est une femme* (*Al azab emraa*, Ahmed Yehya, 1977). Mais on retrouve là les thèmes et les codes de ce genre fécond du cinéma égyptien qu'est le mélodrame ; on retrouve là tout du moins le mode mélodramatique. Et il y a des homologues avec *Lettre d'une inconnue*. On trouve surtout, et beaucoup plus tôt, des écrivains oubliés aujourd'hui : N. Lazare, Alphonse Karr, Georges Ohnet, Xavier de Montépin, Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon (un tandem). Si leurs noms ne nous disent plus rien aujourd'hui, leurs œuvres sont restées un certain temps dans les mémoires. Que l'on songe au *Maître de forges* (roman de Georges Ohnet, 1882), à *La porteuse de pain* (roman de Xavier de Montépin, 1884-1887) et surtout aux *Deux orphelines* (pièce d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon, 1867), adaptés et réadaptés

20. *Les Misérables* chantent en arabe, in *Le Victor Hugo des cinéastes*, dirigé par Mireille Gamel et Michel Serceau, CinémAction n°119, 2006.

serait donc la Roxane marocaine. Comme Moulay Driss ne peut même pas espérer séduire Yacout, il décide d'aider Ali, bellâtre un peu bête, à la conquérir. Moulay Driss commence à écrire des correspondances enflammées destinées à Yacout. Par moments, caché derrière un arbre il les récite lui-même à une Yacout subjuguée. Yacout s'éprend du jeune Ali. En fait ce sont des paroles conçues par Moulay Driss dont elle est tombe amoureuse. Elle aime les deux hommes. En Ali, elle aime la beauté physique et en Moulay Driss la beauté du cœur qui la rend sans défense.

Il y a bien eu, très tôt, avant les indépendances, des adaptations de pièces du répertoire classique français. Ali Djenaoui, mort en 1958 en tentant de rejoindre les maquis FLN, avait réalisé cette même année à la station régionale de la RTF-Alger *Feu Monsieur de Marcy* (d'après la comédie éponyme de Max Régner & R. Vincy, 1952), *L'affaire des poisons* (d'après le drame éponyme de Victorien Sardou, 1907), *Polyeucte* (d'après la tragédie éponyme de Corneille). Mais c'est peu de dire qu'elles n'ont pas fait école. Rien d'équivalent en Tunisie. Un certain nombre de courts-métrages de fiction qui puisaient leur sujet dans le répertoire français avaient été aussi produits avant l'indépendance du Maroc par le CCM. Les réalisateurs étaient français, mais les acteurs, marocains, y parlaient l'arabe marocain. Il s'agit de *Kenzi* ou *Mon trésor*, Vicky Ivernel, 1948 (d'après la pièce d'Yves Mirande, *Un Trou dans le mur*, 1929) et surtout *Trésor caché* (Jean Fléchet, 1954) d'après un sketch du folklore marocain, inspiré de la fable *Le laboureur et ses enfants* de La Fontaine. Quant au *Coiffeur bavard* (Ahmed Mesnaoui, 1955), cité par certaines sources, ce n'est selon toute vraisemblance qu'une captation du *Barbier de Séville*. Tournés avant l'indépendance du Maroc, ces films témoignent d'une recherche de syncrétisme aux antipodes de laquelle se sont situés les premiers vrais films maghrébins. On notera pour mémoire qu'il a été produit en Égypte la même année que *Le coiffeur bavard* un *Médecin malgré lui* (*Toubib al affla*)¹⁹. Certaines sources créditent Youssef Maalouf. Mais il n'était qu'assistant... sur un film tourné en fait au Maroc, co-produit par l'Égypte, œuvre d'Henry-Jacques, un français.

La littérature du 19^e siècle n'a pas non plus retenu l'attention des cinéastes maghrébins. Il faudra attendre les années 2000 pour

19. Il aurait été aussi produit en Égypte des adaptations du *Bourgeois gentilhomme* et de *L'école des femmes*... Je n'ai pu le vérifier.

désir, il se situe, de ce point de vue, dans le cinéma égyptien de la fin des années quatre-vingt-dix.

Mais ils restent des films isolés, des cas d'école. La véritable exception, c'est la réception de l'œuvre de Pagnol. Elle est en effet beaucoup plus spécifique, doublement puisqu'elle est l'expression d'un régionalisme. Le cinéma égyptien lui emprunte très tôt, dès 1933. Il est tourné cette année-là un *Topaze* : *Yacout effendi ! (Monsieur Diamant, Naguib Al Rihani*⁽¹⁷⁾). La trilogie (*Marius, Fanny, César*) est adaptée en 1939. Elle le sera à nouveau en 1950, en 1975, en 1976 (c'est, avec *Le comte de Monte-cristo*, l'œuvre la plus adaptée). Les adaptations françaises, elles-mêmes précoces, de ces œuvres y sont peut-être pour beaucoup. Il se peut même qu'elles soient là encore la source des films égyptiens. Les emprunts au cinéma hollywoodien se feront de plus en plus nombreux à partir des années 1960, tandis que baissera le nombre d'adaptations d'origine littéraire européenne⁽¹⁸⁾. Le film de 1975 et surtout celui de 1976 s'inspirant du remake américain de la trilogie, *Port of seven seas* (James Whale, 1938), il s'agit *a fortiori*, d'un « cinéma du cinéma ». Reste que ces redites ne peuvent pas être le fait du hasard : cette offre à répétition ne peut pas ne pas correspondre à une demande du public. D'autant plus que l'on est dans le registre de la comédie. On peut parler cette fois d'une greffe.

Les littératures occidentales classiques auront davantage inspiré les cinéastes arabes que les littératures modernes. Toutes proportions gardées : c'est essentiellement encore le fait du cinéma égyptien.

Exception rarissime dans les cinémas du Maghreb : un film marocain, *Yacout* (Jamal Belmejdoub, 1999) a emprunté à *Cyrano de Bergerac* et *Notre Dame de Paris*. Mais c'est en même temps un cas limite. Il ne s'agit pas en effet d'une transposition de tout ou partie des deux œuvres de référence : elles ne sont, dans un scénario original qui ne se confond ni avec l'une ni avec l'autre des deux histoires, que de ténus intertextes. Que l'on en juge : Moulay Driss, un homme très instruit, voue à Yacout, jeune femme belle de corps et d'esprit, un amour qui s'apparente presque à de l'idolâtrie. Seulement il ne peut lui avouer son amour par crainte de la choquer. La bosse perchée sur son dos et son œil invalide sont autant d'éléments qui plaident en sa défaveur. Yacout

17. On crédite aussi parfois Willy Rozier. Sa présence contribuerait à expliquer le projet. Le film serait dans ces conditions mi-égyptien mi-français.

18. Je m'appuie encore ici sur les travaux de Walid El Khachab.

d'une inconnue (Letter from an Unknown Woman). Il y a peut-être là, sinon une loi, tout du moins une constante : les scénaristes et cinéaste égyptiens se réclament d'une œuvre littéraire mais ils ne se réfèrent dans les faits qu'au film que le cinéma occidental en a déjà tiré. Leur film est la réception, donc, d'une réception. S'il effectue une transposition des situations et des personnages dans l'Égypte contemporaine, le film de Salah Abou Seif exploite en outre, en tant qu'histoire d'un amour malheureux, un des filons du cinéma égyptien. On ne peut pas dire, donc, que la littérature occidentale apporte ici beaucoup par elle-même.

On relève, parmi les films plus récents, *Le désir (Al-raghba)*, Ali Badakhran, 2001) d'après *Un tramway nommé désir, A Streetcar Named Desire*, pièce de théâtre de Tennessee Williams jouée pour la première fois en 1947 et adaptée au cinéma par Elia Kazan en 1951. Dans la pièce de Tennessee Williams Blanche Dubois vient rejoindre à La Nouvelle-Orléans sa sœur Stella, qui vit avec son mari, Stanley, ouvrier d'origine polonaise, dans le vieux quartier français. Ce dernier n'apprécie guère les manières distinguées de Blanche et cherche à savoir quel a été le véritable passé de sa belle-sœur. Transposition scrupuleuse comme le film de Kazan, le film d'Ali Badakhran est l'histoire de Ni'mat, une aristocrate désargentée contrainte d'aller vivre à Alexandrie auprès de sa sœur et de son beau-frère. Les tensions dominent la vie de ces trois personnages, les événements se précipitent et Ni'mat commence à manifester de graves signes de déséquilibre...

Le paradis des anges déchus ou Fallen Angels Paradise (Gannat al shayateen), Oussama Fawzi, Égypte, 1999) est lui aussi davantage inspiré du film qui en a été tiré dans son propre pays (Bruno Barreto, 1976)⁽¹⁶⁾ que du roman du Brésilien Jorge Amado, *Dona Flor et ses deux maris (Dona Flor e Seus Dois Maridos)*. Mais la transposition est intéressante. Tabl (tambour), un clochard, meurt d'une overdose... Mais Tabl est évidemment un surnom. Il s'agit de Mounir Rasmi, mari et un père idéal, incarnant la stabilité et la tranquillité, qui a tout laissé tomber, optant pour une vie de bohème et de folie, parmi une bande de voyous, de fous, d'anarchistes. Cet unique cas d'emprunt du cinéma égyptien à la littérature de langue espagnole tient peut-être au réalisme et à la nature sociale du sujet. Il faudrait voir comment, ainsi que *Le*

16. Dont un remake a été fait en 1982 aux États-Unis par Robert Mulligan : *Kiss Me Goodbye*.

chronologique est *Caftan d'amour* (Moumen Smihi, 1988). Il s'agit en effet d'une adaptation de *The Big Mirror*, transcription par Paul Bowles en 1977 d'une histoire de Mohamed Mrabet. Auteur et conteur du patrimoine berbère du Rif, mais nullement au départ écrivain, Mohamed Mrabet s'est associé, outre Paul Bowles, avec William Burroughs et Tennessee Williams. On pourrait donc ajouter, outre une seconde version du même texte (*A travers le miroir*, Mohamed Ulad Mohand, 2000, CM), *Le café de la plage*, M. Ulad-Mohand, 1998 (d'après Mohamed Mrabet, 1980). Le second est *Histoire d'une rose* d'Abdelmajid Rechich (1995), d'après le roman *Confidences d'une fille de la nuit* de François Bonjean, 1939. Né en France, François Bonjean est mort en 1963 à Rabat où il s'était installé définitivement après avoir été professeur à l'École Normale Supérieure Égyptienne, vécu à Alep, Fez, Marrakech...

L'adaptation du roman d'Angel Vasquez a été dictée à Farida Benlyazid par le souci de parler de l'histoire de Tanger, où elle est elle-même née. Dotée jusqu'à l'Indépendance du Maroc en 1956 du statut de ville internationale, Tanger a été en effet cosmopolite et pluriculturelle. La nostalgie le disputant à l'historiographie, le roman d'Angel Vasquez oscille entre post-orientalisme et néo-colonialisme. Fruits de la collaboration d'un conteur autochtone avec un écrivain américain installé à demeure au Maroc, les adaptations des textes de Mohamed Mrabet en sont moins marquées. Il n'y a rien là d'univoque donc. Le filon reste de toute façon spécifique au cinéma marocain ; il y a là un terrain que les autres cinéastes arabes n'ont pas exploré.

Le cinéma égyptien ayant beaucoup puisé dans les littératures occidentales classiques et du 19^e siècle, il ne s'est tourné que tard vers les œuvres du 20^e siècle ; il a fallu attendre les dernières décennies du siècle⁽¹⁴⁾. Et encore les films ne sont-ils pas légion⁽¹⁵⁾. *Lettre d'une inconnue* (*Ressalah min emraa maghoula*), d'après la nouvelle éponyme de Stefan Zweig, 1922), réalisé en 1960 par Salah Abou Seif, fait donc figure d'exception. Transposé et réalisé avec soin, il est l'œuvre d'un auteur qui a beaucoup puisé dans la littérature. Mais il ne va pas aux sources, au texte de Zweig ; il s'inspire plus de l'adaptation, déjà libre, qu'en avait effectué en 1946 aux USA Max Ophuls : *Lettre*

14. On ne peut évidemment compter, sous prétexte qu'ils ont été écrits en français, les adaptations de romans d'Albert Cossery, Andrée Chedid, Tahar Ben Jelloun... Romans ayant pour cadre et pour sujet leurs pays d'origine, ils appartiennent à la littérature arabe d'expression française.

15. J'en traiterai tout à l'heure.

célèbre dénonçait la ségrégation raciale dont étaient victimes les Noirs. Il s'agit donc d'un film engagé⁽¹¹⁾ : on peut voir la description de la situation de l'Afrique du sud comme une synecdoque : c'est du colonialisme dans son ensemble que traite Souheil Ben Barka. Mais ce film, au scénario duquel a collaboré le français Michel Constantin, a été tourné en Afrique du sud avec des acteurs du pays. Si la nationalité du réalisateur est une chose, la production et les collaborateurs en sont une autre : on ne peut, même si le cas est exceptionnel à cette époque⁽¹²⁾, considérer *Amok* comme un film arabe.

Tourné en Algérie, lui, *Le sultan de l'eau*, (Belkacem Ouahdi, Algérie, 2007, d'après *Le gouverneur de la rosée*, du haïtien Jacques Roumain) est plus intéressant. D'autant plus qu'il s'agit d'une transposition. Le roman a pour personnage principal Manuel, de retour après 15 ans d'absence à Haïti, sa terre natale. Son séjour dans les plantations de canne à sucre à Cuba lui a permis d'observer les pratiques de l'agriculture moderne. Il a compris l'irrigation. Ses idées révolutionnaires et communistes le poussent à l'action. L'action du film se déroule dans une plaine d'un village de la région de Bordj Bou-Arréridj durant les années 1950. Abdelhak, un jeune qui aspire à un avenir meilleur, refuse de consacrer sa vie au travail de la terre ; il décide de quitter son village natal pour émigrer en France où il exerce divers petits métiers. De retour au pays, il retrouve son village souffrant de la sécheresse et entreprend d'amener l'eau d'une source jusqu'aux terres infertiles.

On retiendra aussi *La vie de Juanita Narboni*, Farida Benlyazid, Maroc, 2005) d'après le roman d'Ángel Vázquez, *La Chienne de vie de Juanita Narboni* (*La vida perra de Juanita Narboni*, 1976⁽¹³⁾). Parce que ce film concerne également la période coloniale. Mais il l'envisage sous un tout autre angle. Il y a ici, pour tout dire, un filon particulier. Né à Tanger en 1929 mais l'ayant quitté en 1965 - parce que sa situation matérielle s'était fortement dégradée - pour l'Espagne, pays dont il était paradoxalement resté étranger, Ángel Vázquez fait en effet partie de ces écrivains occidentaux que l'on pourrait dire autochtones. Dont d'autres ont inspiré au moins deux autres films marocains. Le premier par ordre

11. Le roman d'Alan Paton avait déjà été adapté au cinéma sous le même titre en 1952 par Zoltan Korda, en 1949 par Kurt Weill et Maxwell Anderson sous forme d'une «tragédie musicale» titrée *Lost in the Stars* (elle-même portée au cinéma en 1974 par Daniel Mann). Il le sera à nouveau en Afrique du sud en 1995 par Darrell Roodt.

12. Il faut mettre à part les films sur l'émigration tournés en Europe par des émigrés.

13. La traduction française ne paraîtra qu'en 2009.

La place des littératures occidentales dans les cinémas arabes

*Michel Serceau,
chercheur et essayiste, (France)*

Hormis le cinéma égyptien où le nombre de romans et de pièces européens adaptés en arabe a été pendant plusieurs décennies dominant, dont je traiterai pour cette raison à part, les cinémas arabes n'ont fait qu'exceptionnellement des emprunts aux littératures occidentales. Les cinémas du Machrek n'en ont pour ainsi dire pas fait, les cinémas du Maghreb guère plus.

Des classiques plus que des modernes

Les littératures occidentales du XX^e siècle ont été ignorées par les pays du Machrek. Les adaptations des œuvres des littératures occidentales se comptent aussi sur les doigts d'une main dans les cinémas du Maghreb. Mais elles sont, dans le contexte de la décolonisation, chargées de sens.

Isolé, pour ne pas dire marginal, appartenant au cinéma de recherche, le film collectif *La noce* (Tunisie, 1978, d'après *La noce chez les petits bourgeois* de B. Brecht) est, aussi bien dans sa forme que dans son fond, un projet politique. Mais, transposition du théâtre, distanciation..., il y a là une expérience esthétique qui a fait long feu.

Le marocain Souheil Ben Barka, qui avait réalisé en 1978 *Noces de sang*, une transposition de l'œuvre de F. Garcia Lorca où on pouvait lire une volonté d'universalisme⁽¹⁰⁾, a exploité, lui, la forme du cinéma classique pour adapter en 1982, sous le titre *Amok, Pleure ô mon pays bien-aimé* (Alan Paton, Afrique du sud, 1948, traduit en français en 1950). Contemporain des débuts de l'apartheid, ce roman vite devenu

10. Il peut même s'agir du mythe. J'en traite donc aussi dans mon article sur les adaptations de contes et de mythes

II . EN PERSPECTIVE

de long-métrage en coproduction, on lui proposa un film pour les jeunes. Bien sûr, il fallait puiser dans cette source sans fin d'imaginaire que sont *Les mille et une nuits*. Le film réalisé n'est ni pour jeunes ni pour adultes, ce qui lui a valu d'être rejeté par les publics tchèques et tunisiens.

Le cas de Taïeb Louhichi est exemplaire.

L'histoire de l'amour platonique, dit *udhrite* chez les arabes, « Al Hobb aloudhri », forme à lui seul toute une école littéraire, sujet d'une thèse célèbre. La légende de Qaïs et Layla, que la pièce en vers d'Ahmed Chawki a rendue célèbre, a été chantée par Mohammed Abdelwahab et au moins deux fois adaptée en Égypte : en 1939 par Ibrahim Lama (*Qays wa Leila*) et en 1960 par Ahmed Diaa Eddine (*Qays wa Leila*). La célèbre légende de l'amour fou, dont il y a une version dans le cinéma indien, se retrouve dans toutes les cultures : *Roméo et Juliette*, *Tristan et Iseut*. C'était le sujet du *Fou de Kairouan*, (Jean-André Kreuzi, 1939), premier film de fiction tourné en langue arabe en Tunisie. Pour des raisons de coproduction, Tayeb Louhichi a utilisé le nom d'André Miquel. Il a tourné *Majnoun Layla* (1984) dans le désert maghrébin en utilisant Safi Boutella, le chanteur, qui ne répond à aucun canon de la beauté chez les arabes. « Pourquoi chercher la goutte et tu vas vers la rivière ? », comme dirait le mystique Farid Al-Din Attar, pour adapter une version française d'une légende poétique arabe ? *Majnoun Layla* est un ratage total ; le film grouille d'erreurs, de fautes de prononciation et de grammaire quand il s'agit des poèmes.

Ce panorama souvent anecdotique de l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma amène une question. Le cinéma tunisien arrivera-t-il un jour à raconter une histoire ? Pourquoi continue-t-il à ignorer les romans, surtout les romans francophones qui commencent à former un corpus important et qui, abstraction faite de la langue, traitent des différents aspects de la société tunisienne d'ici et maintenant avec une acuité et un sens visuel qui méritent l'attention des cinéastes. Morale de l'histoire : comme tous les films tunisiens sont les produits du hasard et des circonstances, les adaptations n'ont jamais été pensées. Elles se sont imposées par des rencontres ou des occasions.

du Ministère, « La vie culturelle », était apprécié par le Ministre de la Culture. Le résultat ne fut pas décevant et le cinéma tunisien avait gagné une adaptation.

La pseudo-adaptation

Adapter un roman au cinéma a été toujours un sujet de débats, qui n'ont jamais abouti à une analyse convaincante. La trahison a été au centre des reproches. Les déceptions sont souvent l'arrière-goût amer après avoir visionné des films tirés de chefs d'œuvre. *Under the volcano* de Malcolm Lowry en est un exemple manifeste. Mais l'inspiration a été souvent l'apanage de certains cinéastes. Nacer Khemir est un exemple parfait de l'inspiration adaptative. Pensant que sa famille était d'origine andalouse, épris de mysticisme comme un disciple d'Ibn Arabi, Nacer Khemir a tiré profit de l'héritage imaginaire de la littérature populaire, les contes et surtout les récits à tiroirs des *Mille et une nuits*.

En fait ses films sont, même si cela lui a toujours déplu, comme des peintures sous verre, répondant à la formule succulente de Jacques Berque : « le double exotisme ». L'écrivain voyageur, visiteur de l'Orient, voit dans des rues bariolées et hautes en couleur une sorte d'orgie de naïveté. L'autochtone lui répond en créant des objets beaucoup plus orientalistiquement kitch. Donc l'autochtone renvoie à l'étranger occidental l'image que ce dernier voulait avoir de lui. Les films de Nacer Khemir empruntent à la littérature orientale son cadre tout en inventant des costumes qui sortent de son imagination, dans une orgie bizarre de formes, de couleurs et de costumes qui répondent à l'attente des voyageurs occidentaux, à la vision d'un allemand qui n'aurait pas lu Goethe mais les traductions des *Mille et une nuits* par Galland.

Quant à *Yusra* (1972), de Rachid Ferchiou, ce film n'a jamais été une adaptation. Il est parti d'une idée hâtive, inspirée par le lieu de tournage, la fameuse « villa Sébastien » à Hammamet. Quand Ferchiou a demandé à Habib Boularès, Ministre de la Culture d'alors, un sujet de film à tourner en ces lieux, Habib Boularès a répondu par une histoire qui marie une légende sur la sortie d'une femme des ondes à la magie architecturale de la villa. C'est tout.

Sarab (1982) d'Abdelhafidh Bouassida, est né de l'imaginaire tchèque. Formé à Prague, Bouassida a coproduit une série de documentaires avec l'ex-Tchécoslovaquie. Quand il présenta un projet

avaient organisé une quête pour qu'il décroche un diplôme de dactylo et rejoigne l'équipe tellement il était intelligent et créatif. Très vite il s'intégra dans les milieux littéraires. Il avait pris l'habitude de me montrer ses tapuscrits avant publication. Un jour d'été, il sonne à ma porte, me lance une liasse de papiers et part en me disant que c'est un roman. J'ai lu dans la canicule le roman d'une traite. C'était le célèbre *Promosport*, qui annonça la naissance d'un grand romancier devenu proluxe. Le lendemain, je le proposai à Ahmed Baha Eddine Attia pour qu'il en acquière les droits et soumette le projet à Nouri Bouzid. Ce dernier tient à écrire ses propres scénarios. Il est encore un des meilleurs scénaristes. Que serait le cinéma tunisien sans sa réécriture des films de plusieurs cinéastes ?

Le projet resta dans les tiroirs. Dans l'Equipe de Ciné téléfilms travaillait comme premier assistant Moez Kammoun, très gentil et calme, toujours à la recherche de projets de long-métrage. Chaque fois qu'il présentait un projet, on trouvait des raisons pour le refuser, même une fois accepté par les commissions. Au dernier refus je lui avais proposé *Promosport*. Comme il lisait difficilement l'arabe, nous avons passé deux jours à lui raconter l'histoire et nous commençâmes la rédaction du scénario. Le producteur voulait faire intervenir un scénariste ami à lui, bien sûr encore une fois le réalisateur grand prestataire de service. Moez Kammoun, qui aimait Nefta pour y avoir tourné plusieurs films, y plaça l'enfance du héros.

Le roman, superbe, raconte les tribulations d'un intellectuel nihiliste. Professeur ayant fait ses études en Irak, il se fait expulser de l'Université parce qu'il a découvert que la thèse de la fille d'un richard est un plagiat. Il se convertit en journaliste pigiste et sombre dans l'alcool : le nihilisme et le pari sportif. Le roman grouille de symboles, de métaphores et de scènes osées, transgressives et parfois scatologiques, comme le voyage du héros dans les intestins de sa femme qui, un jour, l'expulse en déféquant. Moez Kammoun est très moraliste. Réalisateur pudique il n'a gardé du roman que l'anecdote, l'expurgeant de tout ce qui était tabou et transgressif. Résultat : un film gentil, linéaire et moraliste. Depuis, Moez Kammoun tient à écrire ses propres scénarios et il les a plus ou moins réussis.

J'avoue que l'acceptation de ce projet était une combine régulière. C'était l'année de la littérature proclamée par le Ministère. L'auteur du roman, Hassen Ben Othman, alors rédacteur en chef de la revue

Barg Ellil a été un tel échec que son réalisateur refuse désormais de le projeter ; il a intenté au ministère de la culture un procès pour ne plus le projeter dans les maisons de la culture. Ce film est considéré par les critiques comme le meilleur support pédagogique pour monter dans les écoles de cinéma ce que l'on ne doit pas faire en matière d'adaptation d'une œuvre littéraire.

Redayef 54 (1997) : un deuxième échec

Encore proche de la gauche, Ali Labidi voulait adapter le plus important roman tunisien de Béchir Khraïef ; il me contacta car il savait que j'avais adapté *Eddagla Fi Araghina*. Je l'ai convaincu de se limiter à son espace naturel, les mines, puisqu'il est originaire de Redayef, capitale des phosphates, où a commencé en 2008 la contestation qui a fait changer la peur de camp.

Je lui avais proposé un beau petit roman de Mohamed Sadok Jabri, mon voisin et ami : *Un jour parmi d'autres à Zemra*. Zemra est l'une des mines de Redayef, tristement célèbre pour ses accidents fréquents et ses grèves répétitives. J'ai signé avec lui l'écriture du scénario après avoir réuni l'auteur et le réalisateur ; je conserve une longue correspondance avec le réalisateur. Quand j'ai découvert sa volte-face, son adhésion au Parti au pouvoir, j'ai arrêté l'écriture. Il m'envoya un scénario écrit par lui qu'il voulait que je signe. Ce scénario s'écarte du roman et des personnages tout en gardant l'espace et l'anecdote principale ; il transforme le film en une autobiographie et un panégyrique du parti au pouvoir ; il prétend que la lutte syndicale des mines de phosphate a été initiée par le Destour, alors que le parti communiste était le fer de lance de la contestation dans les mines du Sud.

Redayef 54 est une sorte de bâtardise historique : le réalisateur, considéré par ses collègues comme vendu, a créé des personnages qui portent les noms du cinéaste Férid Boughedir, du producteur Ahmed Baha Eddine Attia et de Nouri Bouzid, qui avait réécrit techniquement le scénario pour les insulter à travers les dialogues.

Parole d'hommes, combine ou hasard

Hassen Ben Othman est maintenant la figure de proue de la littérature romanesque. Sa vie est un roman. Je l'ai rencontré quand il était liftier du Il nous présenta sa nouvelle, Abbas le distributeur des tracts, interdite. Les fonctionnaires du service communication

cinéma. Diplôme en poche, il débarque au moment où l'interdiction du parti communiste tunisien est levée par Bourguiba. Il y adhère vite, car la majorité des intellectuels et créateurs étaient d'obédience marxiste ; cela faisait créateur et intellectuel de fréquenter leurs cafés et clubs. Vivant à Paris j'apprends la mort de notre mentor et guide, le linguiste et communiste Salah Garmadi, tombé au Cap Bon dans un puits qui était une cache d'armes désaffectée datant de la seconde guerre mondiale. Nous voulions commémorer son œuvre, nouvelles et poésie, par une réédition supervisée par le militant de gauche Nourddine Ben Khedhr. Personnellement, en hommage au maître, j'ai vite écrit un scénario adapté du *Cireur*, une nouvelle surréaliste qui s'avère, la lecture terminée, d'un réalisme déconcertant. J'avais situé l'action en janvier 1978, lorsque des émeutes ont débuté par la mort d'un célèbre cireur handicapé adossé à la rue Mohamed Ali, siège de l'UGTT, le syndicat national qui avait décrété la grève générale.

J'ai confié le scénario à Ali Labidi pour son « communisme ». La commission le refusa ; des fuites venues de ses membres ont révélé que le Ministre ne voulait pas commémorer un communiste. Au même moment l'écrivain Béchir Khaïef est mort. Ali Labidi, avec sa témérité insolente, contesta auprès du ministre et sortit de son bureau avec la commande d'un documentaire sur Béchir Khraïef. Travaillant avec la famille de l'écrivain, il les convainquit d'adapter *Barg Ellil*, un petit bijou de la littérature tunisienne.

Et ce fut un désastre. *Barg Ellil* est le nom d'un esclave vivant dans la médina de Tunis à l'époque Hafside, décrite avec minutie par l'historien Ibn Khaldoun. Barg Ellil se déplace, non pas dans les rues, mais sur les toits et les terrasses de la médina. Impossible de réaliser ce film avec budget ordinaire : il fallait ou bien démonter les antennes et les fils électriques de toute la médina ou construire en décors une médina. Ne parlons pas des costumes, des fiacres, du trône du Bey, des souks, des ateliers et des gynécées... *Barg Ellil*, qui reste gravé dans la mémoire des tunisiens comme étant la dramatique radiophonique la plus survie de l'histoire de la Radio tunisienne, fut totalement défiguré après avoir été porté à l'écran. Le film fut tourné dans des décors intérieurs dérisoires rappelant les séries ramadanesques syriennes qui envahissent l'écran les après-midi du mois de carême, mettant en scène des personnages du patrimoine arabo-musulman puisés dans le corpus des contes religio-populaires, dans un décor de 10 m2, avec des costumes sans références.

nationale mais n'a pas été tourné. Ce cinéaste, l'un des premiers tunisiens vivant avec un pacemaker, est décédé à Paris où il résidait. De mère française, parlant difficilement l'arabe, il fut l'un des premiers diplômés de l'IDHEC. Son parisianisme en avait fait le plus élégant des cinéastes, correspondant des « Actualités tunisiennes » à Paris. Les séquences tournées chaque semaine en Tunisie étaient projetées un mois après en avant-programme des salles de cinémas et par le cinébus formant le premier noyau du service de cinéma tunisien qui vantait les réalisations du régime : elles étaient produites par le Ministère de l'orientation et de la propagande.

Hédi Ben Khalifa saisit au vol le projet cédé par son ami Hamdi Essid. Le film est d'une tristesse déconcertante. Une sorte de monologue d'une dame de la médina entourée de ses voisines, à l'heure où son fruste mari fait sa sieste aôutienne. Elle se lamente de ses défauts, et de son inélégance ... jusqu'à ce qu'elle découvre que son époux est éveillé. Longtemps après, nous avons découvert - et Tawfik Baccar l'a attesté - qu'Ali Douagi, très cinéphile et amateur de littérature, s'était inspiré du *Bel indifférent* de Cocteau.

Le troisième volet fut confié à Ferid Boughedir, qui avait un penchant pour l'humour et avait pratiqué, jeune, la caricature. Anecdote pagnolesque avec une exagération clownesque, son film raconte l'horrible excursion de deux amis dont l'un a fui la cuisine de sa femme pour accompagner son ami à un pique-nique sur la plage de Hammam Lif. Le film est simple et souffre de maîtrise, avec une exagération caricaturale quelque peu gauche et des costumes plutôt de théâtre. Il provoque néanmoins l'hilarité grâce à un dialogue fin et maîtrisé. *Fi blad attararanni* avec ses trois volets fut l'un des premiers succès du cinéma tunisien sur les écrans du pays.

Ali Labidi, un massacreur de romans

Le cas Ali Labidi est à mettre sur le compte des affres de la malgouvernance culturelle. Ce réalisateur sans talent s'est imposé en utilisant la politique. Son bac lui fut octroyé par le parti unique, comme à beaucoup d'étudiants envoyés dans les pays socialistes afin de créer des corporations qui seront utilisées comme masse électorale au congrès de l'UGET. Il fut envoyé par le parti en place en Roumanie au début des années soixante-dix, suite au congrès de l'Union Générale des Etudiants où la gauche a gagné (mais l'urne s'est évaporée et les militants ont été embastillés). Il suit des études de théâtre et obtient un certificat en

ce groupe, feu Hédi Abidi, éminent journaliste, rédacteur en chef du très célèbre « Assabah » où j'ai fait mes premiers pas dans le journalisme. Si Hédi avait perdu la vue et me dictait ses éditoriaux. J'exigeai en guise d'émoluments une blague ou une anecdote à propos du groupe « Tahta Assour ». En entendant cette appellation il sortit de ses gonds, à tel point qu'il interdit la publication des participations de l'écrivain Ezzeddine Madani, qui avait le premier rassemblé en un recueil les nouvelles d'Ali Douagi, recueil affublé du titre de l'une des dix nouvelles glanées dans les colonnes de journaux de l'époque : *Il m'a fait veiller des nuits* (*Sahirtou minhou El lyali*). L'écrivain fut redécouvert à l'occasion de cette parution. Il fut programmé par Taoufik Baccar, professeur de littérature comparée et communiste qui avait trouvé chez Douagi un mélange de Tchekhov et de Guy de Maupassant sur un fond pagnolique incrusté d'un humour incisif issu des quartiers de la médina.

A l'occasion du quarantième anniversaire de la mort de l'écrivain, l'idée a fait son chemin : réaliser un film à partir des nouvelles de Douagi. L'idée était de Hamadi Essid, Président Directeur Général de la Société Tunisienne de Production et d'Expansion cinématographiques (SATPEC). Dilettante et versatile, il voulait réaliser les trois nouvelles. Il en confia finalement la réalisation à trois réalisateurs. Hamouda Ben Halima adapta *Le réverbère*, une nouvelle sur l'inconstance, pleine de marivaudage qui raconte la rencontre fortuite, la nuit sous un réverbère, d'un coiffeur maniaque et élégant avec une mystérieuse femme voilée dans son sefséri qui le suit sans que l'on sache ce qui l'anime, de la séduction ou du désir de se venger d'un mari inconstant

Ce film accompli se distingue des deux autres par une minutie et une fluidité rohmériennes. Les plans se succèdent ; on dirait qu'ils sourdent d'une source romantique et stendhalienne. Complètement tourné la nuit comme *Ma nuit Chez Maud*, en une fausse séquence unique en hommage à Eric Rohmer, par un Hamouda Ben Halima fin connaisseur de la Nouvelle Vague, *Le réverbère* demeure un bijou du cinéma tunisien. Surtout qu'à chaque projection le public adhère à ce film dans un silence d'abbaye ; de temps en temps il rigole des espiègleries satiriques de l'auteur, transposées dans les dialogues.

Le second sketch, *Azziara* (*La visite*), a été réalisé par un réalisateur atypique aussi. Hédi Ben Khalifa est un personnage du cinéma tunisien : il n'a jamais réalisé de film dans le vrai sens du mot ; il a passé vingt ans à écrire un très beau scénario, Sahara Palace, qui a obtenu la subvention

poncifs du roman arabe venu de l'Orient, souvent approximativement balzacien et zolien, avec un air de Guy des Cars.

Seuls le lieu, les personnages et la fable centrale relient les deux opus, film et roman. Le village de Zaghouan, qui fournissait l'eau à Carthage et Tunis depuis les romains, voit sa source tarir ; les villageois vendent leurs terrains et entament un exode vers la capitale. Considéré comme tenant des propos osés, le film a rencontré un accueil favorable. A tel point que la Fédération tunisienne des Ciné-clubs lui a consacré un numéro spécial de sa revue Charit, le considérant comme un film de rupture avec la vague d'Omar Khelifi qui continuait à faire l'hagiographie du Destour sur fond de nationalisme patriotique

La récidive d'Omar Khelifi : *Hurlements* (Sourakh, 1972).

Le même Khelifi va saisir l'occasion de la célébration de l'Année de la femme pour adapter une pièce radiophonique de Tijani Zalila, qui a rédigé plus de deux cents pièces radiophoniques. *Hurlements* n'est pas un film ordinaire. C'est au départ un court-métrage intitulé *Drame bédouin* (1965) qui ressasse un cliché bédouin autour de la vengeance à cause d'une femme violée qui tue son agresseur et est mise au ban de la tribu par les hommes. La pièce n'était qu'une coque de 40 minutes qui enveloppe le court-métrage de départ. Parler d'adaptation, c'est trop dire. Le film porte bien son nom : il a battu le record des zooms dans l'histoire du cinéma sous les cris stridents de la protagoniste Salwa Mohammed, l'égérie du réalisateur.

***Fi blad attararanni* (Au pays de Tararani, 1972) : une commande bien menée**

La seconde véritable adaptation est unique en son genre. Il s'agit d'un film en trois sketches généralement précédés par un documentaire en noir et blanc sur l'auteur des trois nouvelles adaptées.

Fi blad attararanni est le titre d'une nouvelle d'une figure de proue de la littérature tunisienne : Ali Douagi. Un écrivain atypique : épicier de son métier, il abandonna sa boutique pour s'enticher de littérature, de chanson, de journalisme et surtout de marginalité. Sa personnalité séduisante, sarcastique et caustique réunit autour de lui une brochette de talents comme dans les cafés de Montparnasse, dans un faubourg proche de la capitale, le célèbre quartier Bab Souika qui grouille de cafés et café-chantants sous ce qui reste des remparts. Le café porte le nom « Café sous les remparts », « Tahta Assour ». Ce, d'après le dernier survivant de

et *Al Moutamarrad* (*Le Rebelle*, 1968), un « couscous western » dont l'action se passe au milieu du XIX^{ème} siècle, Omar Khlifi voulait réaliser le premier film en couleurs. Il adapta un roman qui ne devait être publié qu'après le film, car au départ le scénario n'était qu'une série radiophonique rédigée par Abderrahmane Ammar, originaire aussi de Nefta, de son vrai métier lieutenant de la garde nationale. Omar Khlifi n'avait pas fait d'études universitaires. Sa formation aux États-Unis l'avait rendu fervent amateur de westerns. Le film est un mélange de western et de mélodrame qui oppose un héros national inspiré par Mousbah Jarboo, pendu par les pouvoirs de la colonisation, à un collabo qui lui a ravi sa cousine de fiancée. La lutte anticoloniale les transforme en frères d'armes. Le film est d'une gaucherie manifeste et n'a rien à voir avec le roman qui fut rédigé comme un scénario, ce que les égyptiens appelaient une nouvelle cinématographique, le fameux « treatment » hollywoodien ; donc parler ici d'adaptation est tordre le coup à la narration filmique et romanesque.

Et demain (Wa ghaden, 1972) : encore un quiproquo ?

Brahim Babaï et Abdelkader Ben Cheikh furent camarades au sein du parti communiste tunisien. Brahim Babaï, ayant fait partie de la promotion de Saint-Cyr dite des 105 (Ben Ali, l'ex-président, était de la même promotion), fut envoyé par le premier gouvernement afin de créer le premier noyau de l'armée Nationale. Le fils du grand poète Abou Al Kassem Chabbi était aussi à Saint-Cyr. Une amitié se tissa entre lui et Brahim Babaï qui, ne supportant pas l'armée, partit rejoindre l'IDHEC, qu'il quitta au bout de deux ans. Directeur de la photographie à la Télévision naissante, il cherchait un sujet de long-métrage. Sa fréquentation du fils Chabbi du café de Paris le poussa à reprendre contact avec son camarade Ben Cheikh, qui lui proposa un sujet. Ce dernier, nullement rompu à l'écriture de scénario, pondit une « long story short ». Le débat autour du scénario rédigé en commun par les deux camarades Babaï et Ben Cheikh retarda le tournage. Abdelkader Ben Cheikh, professeur de langue arabe préparant une thèse sous la direction de Robert Escarpit sur la lecture, n'attendit pas ; il transforma le scénario en un roman intitulé *Et ma part d'horizon* qui obtint un très grand succès auprès de la critique. La presse s'en mêla : David ou Goliath, qui est le bourreau, quelle est la victime, ou l'adage de l'oeuf et de la poule. Mais on retrouve très peu des ingrédients du roman sur l'écran et très peu de scènes du film s'insèrent entre les lignes d'une écriture limpide, au style lapidaire, d'un modernisme déconcertant qui brise les

Alors j'ai témoigné devant le public que quand j'avais dit à Béchir Khraïef que Hamouda Ben Halima voulait adapter ce roman je lui avais garanti que je l'accompagnerais sur le scénario car l'action du film se passerait à Nefta, village oasien spécifique, à Metlaoui, ville minière où j'ai passé une partie de ma jeunesse, à Gafsa et à Sfax. Tunis est l'apanage de Hamouda Ben Halima. Bechir Khraïef m'avait répondu : « Hamouda Ben Halima est l'auteur véritable du roman *Khelifa Lagraa* ; quand j'ai vu le film j'ai eu l'impression d'avoir adapté ma nouvelle de son film ». Y-a-t-il meilleur témoignage ?

La nouvelle *Khelifa Lagraa* choisie par Hamouda Ben Halima est pain bénit : elle se prête à merveille à l'adaptation. L'espace romanesque est bien délimité : les rues de la médina et une petite sortie en villégiature estivale à Sidi Bou Saïd, des personnages bien croqués et tous hauts en couleur, et surtout un dialogue lapidaire, juste et authentique. *Khelifa Lagraa* part d'une fable très citadine : l'histoire d'un jeune garçon de rues, teigneux et orphelin, devenu garçon de course, qui passe partout ; même les maris les plus jaloux l'acceptent dans les gynécées de la médina. Mais un jour les portes se ferment : des poils commencent à pousser sur son cuir-chevelu.

Ce film en noir et blanc fut tourné avec un réalisme auquel l'école italienne n'a rien à envier, des touches, un cadrage et des mouvements de caméra adéquats, avec une douce musique, des dialogues justes et murmurants. Le film semble emprunter à la littérature une rhétorique poétique : ponction judicieuse avec des raccords qui soutiennent une narration bien achalandée sans forcer sur les ingrédients classiques du cinéma égyptien. Le film étonne. *Khelifa Lagraa* demeure à ce jour la référence en matière d'adaptation cinématographique, un master pièce.

Les fellaghas (1970) : bédouinisme et bravoure nationale en couleurs

Omar Khelifi est le réalisateur du premier long-métrage tunisien. Sa filmographie, dans le sillage du cinéma algérien de la première décennie, est consacrée au mouvement de libération nationale. Ce thème trouva le soutien de l'état et du leader Bourguiba, fêré d'histoire et de sa propre histoire, qui confondait l'histoire de la lutte anticoloniale avec son hagiographie.

Après son premier film *El Fajr (L'aube, 1966)*, un récit hagiographique du déclenchement de la résistance armée au milieu des années cinquante,

arabe selon Tayeb Salah, auteur d'une analyse dans l'introduction à la deuxième édition de ce roman, très mal traduit en français sous le titre *La terre des passions brûlées*.

Il se trouve que le romancier est originaire de Nefta, mon village natal, qui a donné les plus importants romanciers et poètes des trois premières décennies de l'indépendance. Car la ville, selon Yves Lacoste, était l'un des plus importants foyers culturels aux portes du désert. Des étudiants du Nord du pays et du Sud du Sahara y venaient étudier dans des dizaines d'universités coraniques (la ville compte aujourd'hui 150 mosquées et médersas pour 18000 habitants). J'ai toujours caressé le rêve d'adapter ce roman dont l'action se déroule entre les oasis et les mines de phosphate, avec une incursion à Sfax et Gafsa, et bien sûr Tunis. Je suis né à Nefta, j'ai travaillé dans les mines de phosphate en tant qu'élève stagiaire ; j'ai fait mes études à Gafsa d'où je prenais l'autorail vers Tunis qui passe par Sfax, ce train où se passent une partie des événements du roman, et le hasard a fait que j'ai habité la même Oukala que Makki, l'étudiant héros du roman à « La place des ovins ». Je possédais tous les ingrédients pour avoir l'outrecuidance d'en parler tout le temps à Hamouda Ben Halima car il est considéré avec l'adaptation de la « long story short » *Khelifa Lagraa* comme une référence en la matière. Il était d'accord.

J'insistais auprès de Hamouda Ben Halima qui cherchait une œuvre à adapter car il croit que le cinéma doit partir d'un roman ; puriste, il croyait à l'écriture romanesque. Chaque fois que je lui indiquais la parution d'un roman, il me répondait qu'il l'avait déjà lu et ne le trouvait pas intéressant. Il s'est fixé sur la Geste Hilalienne, gros projet ? Finalement j'ai pu le convaincre d'adapter *Eddagla Fi Arajinaha* de Béchir Khraïef. Le producteur Ahmed Baha Eddine Attia était d'accord ; il a bloqué le prix de l'achat des droits.

J'avais les raisons et les ressorts que j'ai cités plus haut pour défendre ce projet. Nous sommes partis obtenir les droits auprès de la famille dont des enfants sont issus de deux mariages. Refus total car les héritiers de l'écrivain étaient farouchement mécontents de l'adaptation du roman de leur père *Barg Ellil* (*Eclair de nuit*, mauvaise traduction mot à mot) d'après eux massacré par Ali Labidi, un réalisateur controversé car il avait quitté le parti communiste pour devenir un cacique du parti au pouvoir, craint par la profession car devenu proche de Président Ben Ali et son œil de Moscou dans le milieu du cinéma.

français, c'est raisonnable, mais par rapport au cinéma égyptien c'est très modeste. Le cinéma égyptien vivait du roman et des romanciers, égyptiens d'abord, puis mondiaux : 20 % des films égyptiens sont des remakes, y compris les adaptations du *Comte de Monte-Cristo*, des *Frères Karamazov*, de *La dame aux camélias*.

La question qui se pose n'est pas de savoir qui est l'initiateur de l'adaptation, producteur, ami du cinéaste, romancier ou réalisateur choisi. Ayant presque accompagné les producteurs en tant que responsable de la communication de la SATPEC, critique, journaliste ou consultant, j'ai été à même de remarquer les hasards et les nécessités. Nous allons les suivre film à film.

Khelifa le teigneux (1969), une réussite orpheline

Le réalisateur de ce film-phare, Hamouda Ben Halima, est un lettré et un grand lecteur. Personnellement, je considère Hamouda Ben Halima, que j'ai découvert très tard mais dont l'amitié est devenue éternelle, comme un maître dans l'art de l'adaptation. J'ai appris à ses côtés comment voir des films et mon respect fut redoublé quand j'ai lu son mémoire de fin d'études à l'IDHEC. Le sujet, impressionnant, traitait « Des poncifs dans le cinéma américain ».

J'ai toujours apprécié qu'il adaptât le plus beau chef-d'œuvre de la littérature tunisienne *Eddagla fi Arajinhan*, dont l'action se situe dans mon village natal. Béchir Khraïef est en effet originaire du village de Nefta. Il est aussi citadin. Son père, riche propriétaire de palmiers dattiers, est aussi un savant, auteur de l'histoire du Djerid. Sa mère était une pure tunisoise. Béchir Khraïef a excellé dans la description des deux mondes, citadin – la médina de Tunis, et oasien, - Nefta. Ses nouvelles, qui se passent à Tunis, sont de vrais bijoux et sont très adaptables au cinéma. Comme son très beau *Hobbek Darbani*, œuvre d'autofiction qui oscille entre monde du théâtre, littérature et quartiers populaire : une histoire d'amour scandaleux. Il maîtrisait la langue arabe classique à merveille, mais il tint à rédiger les dialogues en dialectal. Il fut à ce propos attaqué par les puristes et dut engager une bataille pour imposer les dialogues en dialectal vernaculaire de chaque région du pays. Il convainquit et fut largement suivi.

Témoignage

Eddagla fi Arajinha (Les dattes en leurs régimes) est le plus grand chef d'œuvre de la littérature tunisienne et même de la littérature

Le scénario a souffert depuis le début d'une maladie « infantile », qui est à l'origine de la faillite de plusieurs films. La production est basée essentiellement sur l'aide de l'État, complétée par l'argent de la coproduction des différents guichets d'aide (ministère français, Francophonie, chaînes de télévision françaises). Cette structure a formaté les scénarios des films tunisiens. Le scénario est souvent écrit par le réalisateur lui-même, parfois aidé par un dialoguiste, unilinguisme oblige. La collaboration a souvent débouché sur des procès, suite à des conflits sur la paternité des films. Il s'avère que le scénario écrit par un réalisateur est un fourre-tout. Le cinéaste considère que son film est le premier et le dernier. On retrouve, même s'il récidive, ce syndrome du dernier film (comme le titre du film de Bouzid) : le réalisateur a tendance à tout dire comme s'il était attaché au poteau de l'exécution de ses rêves, faute de producteur.

Le deuxième formatage est dû à la volonté de répondre aux normes européennes : femme exploitée, immigration, répression, absence de liberté, mère castratrice, refoulement sexuel, perte de virginité, exploitation ouvrière ou, ces derniers temps, migration sur les radeaux de la méduse, tableau proposé quotidiennement à Pantelleria ou Lampedusa.

Troisième origine du divorce entre la littérature et le cinéma en Tunisie : l'absence de scénaristes. Quelques écrivains ont tenté de rédiger des scénarios, mais ils suscitent le divorce avec leur volonté de se débarrasser de leur pratique romanesque pour tenter de démontrer qu'ils sont versés dans les icônes comme dans les lettres : ils s'exercent à écrire des scénarios qui sont en fait des romans sans descriptions de lieux et de personnages. Il faut dire en passant que les scénarios les plus réussis du point de vue narratif sont ceux des feuilletons, souvent romantiques. Mais très peu sont écrits en partant de roman. Les plus réussis et les plus populaires sont ceux dont le scénario est dû à la plume d'un poète et peintre, Ali Louati, chargé d'ailleurs par Beit El Hikma de coordonner le grand colloque sur « Littérature et cinéma ».

Analysons à la lumière de ces données les tentatives d'adaptation réussies et celles qui sont ratées. Treize films tunisiens ont été adaptés d'œuvres littéraires, romans, pièces de théâtre et nouvelles confondus, 13 sur 130 films, soit à peine 10%. Comparé au cinéma américain ou

française n'a rien changé au rythme des adaptations de romans à l'écran dans le cinéma tunisien. D'ailleurs les scénarios, jusqu'à une date récente, étaient rédigés en français. En trois sessions de participation à la commission d'aide du ministère de la culture nous n'en avons remarqué qu'un seul (le beau projet, *Les Amours du Cheikh* rédigé par Hichem Bougamra mais jamais réalisé) rédigé en langue arabe. Les dialogues, pourtant en dialectal tunisien sur l'écran, sont rédigés en français, ce qui a poussé le ministère de la culture à exiger une traduction en arabe littéraire ou dialectal.

Cinéma et littérature, films et romans forment deux mondes. Ces deux modes d'expression s'ignorent mutuellement. Le fossé est de plus en plus profond : les jeunes cinéastes, qu'on appelle les « facebookers », ne lisent plus que les marges ou des bribes d'hypertexte ou plutôt des textos, entre la translittération et l'écriture phonétique, dans un mélange de chiffres et de lettres, un cocktail de français, d'arabe et d'anglais d'internet, tous approximatifs, loin des puritanismes linguistiques littéraires.

Crise romanesque ou crise de scénario ?

Le roman et le film tunisiens ne sont d'accord que sur un fait : leur incapacité narratologique. Le roman, comme la nouvelle, est entaché de deux tares endémiques : la recherche linguistique et un style empreint de recherche, frôlant celui du Nouveau roman. Nous possédons des dizaines de Sarraute et de Robbe-Grillet. Quand le roman tunisien se base sur une narration « buvable » et raconte une histoire captivante, il s'enfonce dans une recherche exagérée avec des flash backs, des sauts dans l'espace et le temps, l'apparition et la disparition de personnages mal situés dans le temps romanesque, le tout dans une langue hermétique, à la recherche d'une poétique inachevée et parfois au « cou tordu », comme le dit Salah Garmadi.

Le film tunisien narre bon gré mal gré une histoire, mais dans une ignorance totale de la part du réalisateur/scénariste des règles de base de l'écriture cinématographique, pourtant simples : mise en place, conflit, climax. Ce schéma est également inexistant dans le roman tunisien, exception faite de quelques romans d'histoire comme ceux de Hassanin Ben Ammou, qui enregistrent un certain succès mais sont écrits pour la Radio en épisodes. Ils sont inadaptables parce que d'époque, exigeant des budgets monumentaux en décors et costumes.

ignorance iconique chez les écrivains et ignorance romanesque chez les cinéastes, ainsi qu'une crise de l'édition littéraire et de la production cinématographique. Les deux espaces de production narratologique ont ceci de commun : de même qu'il n'y a pas de cinéma tunisien, mais des films tunisiens, il n'existe pas de littérature romanesque tunisienne, mais des romans tunisiens ; il n'existe pas de littérature romanesque, mais des romans tunisiens. Dans le cadre du roman, même si nous sommes devant un corpus qui atteint le nombre de 300 en 60 ans (environ 5 par an), la bibliographie ne dépasse pas la moitié de la production annuelle française. Le corpus de films tunisiens de long-métrage de fiction est, lui, de 210, en 50 ans. Si l'on accepte que toutes les tentatives méritent d'être considérées comme des films ?

Deux déchirures. L'une linguistique : la majorité des cinéastes étaient, et demeurent, francophones. Ceux qui ont suivi une formation académique ayant étudié en France (IDHEC puis FEMIS), Belgique (INSAS), Tchécoslovaquie, Pologne, Russie, sont très hermétiques à la littérature arabophone. Leur inconscient, comme en Algérie, confond arabophone et rétrograde, francophone et moderniste. De l'autre côté, la majorité des romanciers viennent de la Zitouna, la plus ancienne université du Monde arabe - c'est le cas des pionniers, Béchir Khraïef, Mohammed Salah Jabri - ou du Département de langue et civilisation arabes de l'Université de Tunis. Ne parlons pas des autodidactes, qui sont fatalement arabophones. Ajoutons à cela que, d'après notre propre expérience, entre 1968 à 1973, au sein du Bureau fédéral de la Fédération tunisienne des ciné-clubs et en tant qu'animateur de plusieurs pages consacrées au cinéma dans différents journaux, on trouve peu d'hommes de lettres dans les activités de cinéma : visionnage de films ou écriture sur le cinéma.

Absence de lecture du roman tunisien chez les cinéastes d'une part, peu de suivi du cinéma chez les romanciers d'autre part, d'où une absence de synergie entre deux foyers de création pourtant nécessaires, contrairement à ce qui se passe en Orient : Égypte et pour partie Irak, Liban. En Égypte, les écrivains ne sont pas seulement littérateurs : ils deviennent scénaristes et rédigent ensuite leurs romans en pensant à l'adaptation cinématographique. C'est le sujet séduisant d'une autre étude, à entamer plus particulièrement à propos de Naguib Mahfouz. L'apparition relativement récente du roman tunisien d'expression

générale, sans presque aucune référence, ni une filmographie révélatrice des émergences et rémanences de ce rapport. Comme tente de le suggérer le titre arabe du colloque, le sujet a été abordé dans une démarche littéraire, faite de constats, souhaits, propositions. Alors qu'en est-il du rapport du cinéma avec la littérature en Tunisie ?

Les potentialités filmiques de la littérature tunisienne

Jean Fontaine recense plus de 300 romans dans ses trois livres consacrés au roman tunisien. Mais malheureusement les adaptations ne dépassent guère les doigts d'une main ? Pourquoi ce divorce ? Quelles sont les tentatives réussies, ratées ? Crise du roman ou crise de scénarii ? Quelle est la relation entre les écrivains et les cinéastes dans le cadre de la mouvance culturelle tunisienne ? Autant de questions dont les réponses ne seront trouvées que par une immersion dans les histoires parallèles du cinéma et de la littérature tunisiens.

Histoires parallèles

Le roman arabe est récent : il date du début des années vingt du XXème siècle. Le roman maghrébin ne date, lui, que du début des indépendances, au milieu des années cinquante. Si l'on considère comme tunisiens les romans des français résidant au Maghreb ou ceux des écrivains-voyageurs comme *Le Prince Jaffar* de Georges Duhamel, le roman spécifiquement tunisien, d'expression arabe ou française, ne date même que du milieu des années soixante.

Mais la production est intense dans le domaine de la nouvelle et de la poésie. La nouvelle tunisienne est prospère et la Tunisie possède depuis quarante ans un trimestriel qui lui est dédié : la revue « Quissas », publiée régulièrement sans aucun retard par les bénévoles du Club de la Nouvelle du centre culturel Abou El Kacem Echabbi à El Ouardia, aux portes Sud de la Capitale. La revue organise chaque début d'automne « Les rencontres de Qissas » qui, outre les études, proclame les « Prix de la Nouvelle », très courus. La première nouvelle en langue arabe, publiée pendant la première guerre, a été adaptée d'un film. Nous allons tenter de répondre à nos questions à rebours, dans le sens contraire de l'ordre dans lequel elles ont été posées.

Les relations entre écrivains et cinéastes dans la mouvance de la vie culturelle

Disons-le tout de suite : c'est un regard en chien de faïence, si ce n'est un dos à dos. Les raisons ? Culturelles et linguistiques :

4 - TUNISIE

L'adaptation des œuvres littéraires dans le cinéma tunisien : le jeu du hasard et de la nécessité

Abdelkrim Gabous

Ce texte n'a pas la prétention d'être une étude. Nous avons voulu faire une photo aérienne de la question où se mélangent témoignages, références et appréciations, car l'auteur est à la fois dans le cinéma et la littérature. L'oralité de la rédaction est volontaire. Une étude comparative des espaces de narration des œuvres littéraires et filmiques mérite un atelier. Les informations sont souvent de première main, car tirées d'un livre en préparation : Une contre histoire du cinéma tunisien.

Le cinéma tunisien n'aime pas la littérature. Cette dernière le lui rend bien. D'ailleurs y a-t-il un cinéma tunisien ? Et existe-t-il une littérature tunisienne, romanesque cela s'entend ? Face au hiatus qui sépare ces deux aires de la création, le chercheur demeure inquiet et consterné par ce qui s'interprète comme un divorce entre cinéma et littérature. Le rapport délicieux et douloureux à la fois entre expression littéraire (disons narration) et espace d'expression filmique révèle comme une tare ou une anorexie narratologique à travers les pays arabes naissants, alors que le cinéma égyptien a montré depuis sa naissance une synergie entre littérature, romancier et filmeur-cinéaste ?

La question du rapport entre littérature et cinéma fut le centre d'intérêt de plusieurs colloques dont les plus importants hors Égypte ont été organisés à Rabat en 1992 et 2012, à Tunis en 2014. Le dernier, organisé cette année à l'Académie tunisienne Beit Al Hikma sur le thème « Littérature et cinéma contemporain : similitudes, influences réciproques et visions convergentes » a abouti à la publication d'un livre qui, disons-le tout de suite, a effleuré la question d'une manière

Khalid Khodari, « *Al maghrib bayna al matn al adabi wattarhi assinima-i* », *Ibid.*

Abdelkrim Wakrim, « La relation entre la littérature et le cinéma marocain, un chauvinisme moultabisa », Cinéfilia, site web (25-11-2013).

Moulay Driss Jaïdi, *Roman, scénario, film* (Colloque, « Le récit littéraire et l'écriture cinématographique », Casablanca, 9-10 mai 2013).

Les années de l'exil de Nabyl Lahlou (2001), d'après le roman *Enquête au pays* de Driss Chraïbi (en français).

Weld edderb de Hassan Benjelloun (2002), d'après la pièce éponyme de Saïd Naciri (en arabe).

Casablanca Casablanca de Farida Benlyazid (2002) d'après le roman *Les puissants de Casablanca* de Rida Mrini (en français).

Les voisines de Abi Moussa de M.A. Tazi (2003), d'après le roman éponyme d'Ahmed Tawfiq (en arabe).

Juanita de Tanger (2005) d'après le roman *La vida perra de Juanita Narboni* d'Angel Vasquez (en espagnol)

Le jeu de l'amour de Driss Chouika (2006), adapté par Mohamed Arious de trois œuvres de Milan Kundera.

L'homme qui vendit le monde de Imad et Swel Noury (2008) d'après le roman *Un cœur faible* de Feodor Dostoïveski (en français).

Les ailes de l'amour (Jnah el hwa) d'Abdelhay Laraqi (2011), d'après le roman *Morceaux de Choix* de Mohamed Nedali (en arabe).

L'amante du Rif de Narjiss Nejjar (2012), d'après le roman éponyme de Noufisa Sbaï (en français).

Chevaux de Dieu de Nabil Ayouch (2012), d'après le roman *Les étoiles de Sidi Moumen* de Mahi Binebine (en français).

Boulanoir, de Hamid Zoughi, 2013, d'après le roman d'Othmane Achakra (en arabe).

L'armée du salut d'Abdallah Taïa (2013), d'après son roman (en français).

Secrets d'oreiller (2013) de Jilali Ferhati, libre adaptation du roman *Le lit des secrets* de Bachir Damoun (en arabe).

Références écrites :

Abdelkrim Wakrim, « Al adab el mafgribi wa ssinima al maghribiya : iltibasou al 'alaqa », in *tajaribou jadida fissinima almaghribiya*, édition Saliki frères, Tanger, janvier 2013. pp. 46-50.

Mohamed Sof, « Assinima wal adab filmaghrib, le pont perdu, in assinima wal adab », publication des *Journées Cinématographiques Internationales des Doukkala*, 29 oct-1 nov. 2010.

tout simplement d'appropriation d'une œuvre écrite) qui leur portent un préjudice moral et financier.

Tout dernièrement, la tenue d'un colloque à Casablanca (mai 2013), réunissant cinéastes et auteurs, manifeste cette volonté de la part des cinéastes d'établir des liens avec les écrivains afin de procéder à un échange de points de vue et les associer à une vision future qui pourrait être enrichissante en matière d'écriture pour le cinéma. Les axes abordés entendaient faire, en premier lieu, un état des lieux, puis aborder la question du passage du roman au film, les expériences de l'adaptation au Maroc, et finalement les aspects contractuels.

Liste des films adaptés de (17) romans ou de (4) pièces théâtrales :

Noces de sang de Souheil Ben Barka (1977), d'après *Bodas de sangre* de Federico Garcia Lorca (en espagnol).

Le coiffeur de derb el foqara de Mohamed Reggab (1982), d'après la pièce de Youssef Fadel (en arabe).

Amok de Souheil Ben Barka (1982), d'après *Pleure Ô pays bien-aimé* d'Alan Patton (en français).

Bamou de Driss Mrini (1983), d'après le roman éponyme d'Ahmed Zyad (en arabe).

Zeft de Tayeb Seddiqi (1984), d'après la pièce éponyme de l'auteur (en arabe).

Caftan d'amour (constellé de passion), Moumen Smihi, 1988 (d'après *Le grand miroir*, *The Big Mirror*, de Mohamed M'rabet et Paul Bowles, 1977).

La prière de l'absent de Hamid Bennani (1995), d'après le roman éponyme de Tahar Benjelloun (en français).

Histoire d'une rose d'Abdelmajid Rechich (1995), d'après le roman *Les filles de la nuit* de François Bonjean (en français).

Soif de Saad Chraïbi (1995) d'après le roman *Le sacrifice des 7 vaches* de Moha El 'ayd (en français).

La chambre noire de Hassan Benjelloun (1995), d'après le roman *Derb Moulay Chrif* de Jawad Mdidech (en français).

La co-scénarisation

A défaut du recours au scénario original, les réalisateurs optent pour la co-écriture qui implique souvent le réalisateur avec un autre scénariste, voire deux. Cette pratique permet au réalisateur d'associer d'autres partenaires. Elle est aussi une manière pour le même réalisateur de s'impliquer personnellement au niveau de l'écriture, affirmant ainsi sa paternité morale et sa maîtrise du produit filmique. Son inscription et donc sa participation à l'écriture est perçue comme une manière de chercher à s'assurer la paternité originelle sur le film. Sur l'ensemble des films recensés de 1968 à 2014, 46 longs métrages sont le produit d'une co-scénarisation, soit 15,13 % de l'ensemble des films retenus durant la période citée. L'écriture en trio, comprenant le réalisateur, concerne 9 scénarios.

On doit noter qu'à l'aube du nouveau millénaire, qui a vu un foisonnement de la production, dynamisée par le soutien conséquent des subsides octroyés par le fonds de l'avance sur recettes, et dans la mesure où on assiste à une pénurie en matière d'écrits scénaristiques et de textes de référence, un certain nombre de cinéastes, parfois en panne d'inspiration, ou tout simplement se trouvant dans l'incapacité de cumuler plusieurs fonctions (production-réalisation), se rabattent sur certaines œuvres disponibles pour pouvoir présenter des projets recevables et bénéficier du soutien financier local. Bon nombre de réalisateurs se mettent en quête de scénarios originaux ou de récits romanesques qui présentent une certaine originalité.

Le rapprochement des hommes de Lettres et de ceux du cinéma s'est trouvé formalisé en 2012 par la signature d'une convention entre le Centre Cinématographique Marocain (CCM) et l'Union des Ecrivains du Maroc. L'un des objectifs est de procéder au rapprochement entre les écrivains et les cinéastes et donc de désamorcer une situation de méfiance entre les deux ordres, surtout que parfois certains auteurs accusent des cinéastes de s'accaparer leurs œuvres en les transformant en scénarios, portant ainsi préjudice aux écrivains qui se trouvent ainsi dépossédés de leur production. A cela peut s'ajouter la crise de confiance qui existe entre les scénaristes et les réalisateurs, dans la mesure où les premiers accusent souvent les seconds de déformer leur production scénaristique. Généralement, le sentiment de frustration qui caractérise un certain nombre d'auteurs reste de mise puisqu'ils se considèrent comme lésés par des pratiques frauduleuses (de plagiat ou

Les uns et les autres

On a tenu grief aux réalisateurs marocains en les accusant d'être imprégnés exclusivement de culture francophone, ce qui atteste du manque d'intérêt pour le patrimoine romanesque marocain.

De leur côté, ces derniers considèrent que les écrits littéraires marocains restent très hermétiques et ne répondent pas à des exigences visuelles qui peuvent motiver plus d'un cinéaste à la recherche de sujets transposables à l'écran. C'est ce qui explique leur attitude qui consiste à chercher des thématiques en fonction de leurs préoccupations. D'où le choix d'avoir recours à des scénarios écrits par des scénaristes confirmés ou qui débute dans le métier. Dans ce sens, on peut citer le grand nombre de films réalisés à partir de scénarios originaux. On peut noter que le recours au scénario original constitue une démarche récurrente puisque, sur l'ensemble des films réalisés de 1968 à nos jours, 36 longs métrages sont élaborés à partir d'un scénario original, ce qui représente 11,84 % des films couvrant cette période. Dans cet ensemble des scénaristes confirmés on peut citer - par ordre d'intervention - Farida Benlyazid sur *Poupées de roseau* de Jilali Ferhati (1981), *Badis* de Mohamed Abderrahmane Tazi (1989), en collaboration avec Nourredine Saïl, *A la recherche du mari de ma femme* du même Tazi (1993), dont les dialogues furent écrits par Tayyeb Laalej, avant qu'elle ne devienne réalisatrice. Le scénariste qui s'est imposé en tant que tel est Youssef Fadel, collaborant avec Mohamed Reggab sur *Le coiffeur du quartier des pauvres* (1982), à partir de sa propre pièce, intervenant sur des films comme *Adieu forain* (1998), secondant Ahmed Bouanani qui signa le scénario du *Cheval de vent* (*Awd errih*) de Daoud Aoulad Syad (2001) et les dialogues de *Jawhara* de Saâd Chraïbi (2003), avant d'écrire le scénario d'*En attendant Pasolini* de Daoud Aoulad-Syad (2007).

Cette tendance à travailler sur les scénarios originaux constitue en effet une ouverture ; elle se distingue de manière claire de 1981 à 2014 : 36 films, soit 11,84 % des films recensés. Un regain d'intérêt pour le scénario original est notable à partir de 2000 puisque 25 films y eurent recours, ce qui constitue une brèche dans l'univers scénaristique, au vu de la demande qui va certainement croître dans les années à venir. Mais il faut dire que jusqu'ici, et après avoir listé les divers noms qui sont intervenus dans le champ de l'écriture scénaristique, on a du mal à voir émerger des noms de manière confirmée et régulière dans le champ de l'écriture pour le cinéma.

qui mobilisa une pléiade de dramaturges et d'acteurs issus du théâtre, travaillant sous la houlette des réalisateurs-fonctionnaires du Centre Cinématographique Marocain, pour la plupart français en ce début des années 1950, tels que Jean Fléchet qui tourna en 1954 des sketches puisés dans le folklore marocain : *Trésor caché*, *Le poulet* (avec Bachir Laalej, Salim Berrada et Tayeb Seddiqi), *Pauvre Assou* (1954), *Brahim ou le collier de beignets* (1957), film de propagande avec Hassan Skalli, Fatéma Abdelmalek, Bachir Laalej, Hammadi Ammor, Tayeb Seddiqi, Larbi Doghmi Brahim Ouazzani, Ahmed Laalej...

Pendant toute la période allant de 1956 à 1968, le C.C.M. réalisa un grand nombre de films de courts métrages de commande concernant différents secteurs : l'éducation, la vulgarisation agricole, le tourisme, le développement communautaire pour le compte d'institutions publiques (ministères, offices...).

De grands noms du théâtre marocain participèrent à l'effort d'écriture de ces courts-métrages à l'instar de Farid Bembarek et Tayeb Seddiqi (*Pour une bouchée de pain* de Larbi Bennani - 1960), Tayeb Laalej (*Un troubadour à Marrakech* de Larbi Bennani - 1961), Larbi Doghmi et Hammadi Tounsi (*La terrible épreuve de Kaddour* - 1962), Moulay Abdallah Lamrani et Miloud Habachi (*Nuits andalouses* de Larbi Bennani - 1963). L'intervention de ces hommes de théâtre allait de la participation à l'écriture aux dialogues en arabe dialectal pour une dramatisation alternant souvent des moments graves et d'autres relevant du registre comique.

Avec la lancée des longs métrages vers la fin des années 1960, feu Abdessamad El Kenfaoui participa à l'écriture des dialogues de *Vaincre pour vivre* (1968), de même qu'Abdelkrim Ghallab à l'élaboration de la trame de *Soleil de printemps* (1969), et Mohamed Timoud signa les dialogues de *Wechma* (1970).

L'implication des auteurs et dramaturges se prolongea avec Mohamed Bennis qui signa les dialogues de *44 ou les récits de la nuit* (Moumen Smihi - 1981), Youssef Fadel auteur prolifique qui écrivit le scénario du *Coiffeur du quartier des pauvres* (Mohamed Reggab - 1982). D'autres noms issus du théâtre participeront à l'élaboration de scénarios et de dialogues de films : Mohamed Farah (*La compromission* - 1984), Moulay Ahmed Laraki (écriture des dialogues avec la participation de Abdallah Stouki pour *Zeft*, tiré de la pièce de Tayeb Seddiqi - 1984).

d'après *Le grand miroir* (*The Big Mirror*, de Mohamed M'rabet et Paul Bowles, 1977).

La décennie suivante, quatre films adaptent des œuvres exclusivement écrites en français : *La prière de l'absent* de Hamid Bennani (1995) d'après l'œuvre éponyme de Tahar Benjelloun, *Histoire d'une rose* de Abdelmajid Rechich (1995) d'après le roman *Les filles de la nuit* de François Bonjean, *Soif* de Saad Chraïbi (1995) d'après le roman *Le sacrifice des 7 vaches* de Moha El'ayd et *La chambre noire* de Hassan Benjelloun (1995) d'après le roman *Derb Moulay Chrif* de Jawad Mdidech.

Avec la croissance de la production filmique à l'aube du troisième millénaire, l'intérêt pour l'adaptation va croissant. On a vu la réalisation d'une série d'œuvres (12 au total) dont la majorité est tirée de textes écrits en français : *Les années de l'exil* de Nabyl Lahlou (2001) d'après le roman *Enquête au pays* de Driss Chraïbi, *Casablanca Casablanca* de Farida Benlyazid (2002) d'après *Les puissants de Casablanca* de Rida Mrini, *Le jeu de l'amour* de Driss Chouika (2006), adapté par Mohamed Arious de trois œuvres de Milan Kundera, *L'homme qui vendit le monde* (2009) du roman *Un cœur faible* de Fiodor Dostoïevski, *L'amante du Rif* de Narjiss Nejjar (2012) d'après le roman éponyme de Noufisa Sbaï, *Les chevaux de Dieu* de Nabil Ayouch (2012) d'après le roman *Les étoiles de Sidi Moumen* de Mahi Binebine et *L'armée du salut* d'Abdallah Taïa (2013) d'après son roman.

Des 11 titres retenus, 3 sont uniquement tirés de romans en arabe, en plus de la pièce de théâtre *Le pote* (*Weld derb*) portée à l'écran par Hassan Benjelloun. Ces films sont les suivants : *Les voisins de Abi Moussa* de M.A. Tazi (2003) d'après le roman éponyme de Ahmed Tawfiq, *Les ailes de l'amour* (*Jnah el hwa*) d'Abdelhay Laraqi (2011), adapté du roman *Morceaux de Choix* de Mohamed Nedali et *Secrets d'oreiller* (2013) de Jilali Ferhati, libre adaptation du roman *Le lit des secrets* de Bachir Damoun.

Les premières expériences d'une riche collaboration

En réalité la rencontre entre cinéastes et dramaturges ou auteurs date des années 50, au lendemain de l'Indépendance, quand la nécessité d'élaborer des films de court métrage de vulgarisation et de sensibilisation (que certains qualifient de propagande) s'est faite ressentir. Il fallait, au lendemain de 1956, procéder à la réalisation de films courts, ce

Le Maroc a produit durant la période 1968-2014 quelques 304 films de long métrage dont seulement 23 fictions sont tirées d'œuvres dramatiques (roman et théâtre), ce qui ne représente en réalité que 7,56 % de l'ensemble de la production de longs-métrages. Ces données expliquent bien cette propension des cinéastes à œuvrer de manière distante des œuvres romanesques ou écrites par nos auteurs et dramaturges.

Mise en situation

En effet, lorsqu'on se penche sur la période allant de 1977, date de la première adaptation cinématographique entamée par Souheil Ben Barka jusqu'à aujourd'hui (fin 2014), on remarque que les cinéastes marocains ont puisé dans le registre mondial, adaptant aussi bien Federico Garcia Lorca (*Noces de sang* de Souheil Ben Barka - 1977) qu'Angel Vasquez (*Juanita de Tanger* de Farida Benlyazid - 2005) ou Alan Paton dont l'œuvre célèbre *Pleure O pays bien aimé* a inspiré Ben Barka pour réaliser *Amok* (1982), en passant par Fiodor Dostoïevski dont *L'homme qui vendit le monde* fut adapté par les frères Noury (2008). Ce qui réduit le nombre des œuvres marocaines adaptées à l'écran, les limitant à 17 (soit 5,59%), sachant bien que, sur l'ensemble des films retenus, trois ont adapté des pièces théâtrales : il s'agit du *Coiffeur du quartier des pauvres* (*Le coiffeur de derb el foqara* de Mohamed Reggab, 1982) d'après la pièce de Youssef Fadel (en arabe), *Zeft* de Tayeb Seddiqi (1984) d'après la pièce éponyme de l'auteur (en arabe) et *Weld edderb* de Hassan Benjelloun (2002) d'après la pièce éponyme de Saïd Naciri (en arabe).

Lorsqu'on se penche sur l'ensemble des œuvres adaptées à l'écran, on s'aperçoit que les titres francophones dominent largement, soit plus de la moitié (57,14%). La littérature en arabe ne représente en réalité que quelques 33,33 %. Un seul titre d'origine espagnole figure dans la liste (*Juanita de Tanger* de Farida Benlyazi, d'après Angel Vasquez).

D'une manière progressive, l'intérêt pour l'adaptation s'est fait de manière exponentielle avec la production des années 1970 à 2014. Un seul film est adapté en 1977 : il s'agit de *Noces de sang* de Souheil Ben Barka (1977). Les années 1980 verront 3 adaptations : *Le coiffeur du quartier des pauvres* de Mohamed Reggab (1982), *Amok* de Souheil ben Barka (1982) et *Bamou* de Driss Lamrini (1983). Il y a lieu de citer aussi *Caftan d'amour (constellé de passion)*, Moumen Smihi, 1988,

3 - MAROC

Le cinéma marocain et la littérature : l'adaptation, de la nécessité à la distanciation conflictuelle.

*Moulay Driss Jaïdi,
(Enseignant-chercheur,
Rabat, Maroc)*

Un rapport conflictuel

Pendant toute la période allant de 1968, date de la première réalisation fictionnelle à ce jour, à 2014, les relations entre cinéastes et romanciers marocains sont restées assez ambiguës et entachées de défiance. Les premiers préfèrent se fier à leur instinct créatif en matière d'écriture scénaristique ; les autres se confinent dans une écriture pour la plupart du temps jugée opaque et non visuelle. Cette tension prend parfois des allures de règlements de compte entre les auteurs dans la mesure où les cinéastes jugent les produits romanesques inadaptés pour être transférés visuellement, alors que les romanciers accusent les réalisateurs de ne point s'intéresser à leurs ouvrages et par conséquent se suffisent de manière autarcique de leur écriture sans opérer une véritable ouverture sur la littérature locale. Les accusations fusent de part et d'autre et chaque entité rejette la faute sur l'autre. Les statistiques relatives à la question nous permettent de préciser que la tendance globale des cinéastes marocains est fortement marquée par le recours à la réalisation de leurs films à partir de scénarios originaux qu'ils soient écrits par eux ou en collaboration avec des auteurs, venant d'horizons divers, parfois étrangers même.

Pour introduire la question de l'adaptation et en délimiter les contours, il faudrait en préciser la teneur et en tracer les limites.

Il serait ainsi opportun de remettre en question un autre aspect de la théorie du réalisme dans le cinéma égyptien, dans son rapport avec les sources littéraires. Les origines de ce réalisme peuvent être identifiées dans les quelques œuvres originales réalisées autour de 1940, telles que *La volonté* de Kamal Selim (1939) et *Le marché noir* de Kamel Telmissany (1942) - selon la thèse développée par Kamal Ramzi, ou dans des œuvres adaptées de romans égyptiens évoqués plus haut - selon la thèse de Claude Michel Cluny⁹. Je présume qu'en plus de ces deux thèses on peut poser l'idée que le réalisme a été aussi fondé sur les adaptations de romans et de pièces occidentales. *Les misérables* de Kamal Selim (1942), *Le fils du Nil* de Youssef Chahine (1951) et *Le costaud* de Salah Abou Seif (1956) sont tous adaptés de sources romanesques et théâtrales occidentales. Ils étaient considérés en leurs temps comme des films réalistes et faisaient asseoir le prestige de l'esthétique et de l'idéologie réalistes. Ces adaptations permettaient à la production nationale de s'approprier un héritage « mondial », élevant du même coup la production égyptienne au même rang. Mais elles renforçaient aussi la « légitimité » du réalisme en lui offrant la caution d'une origine occidentale, dont la qualité était acceptée comme haute, parce qu'occidentale, selon les valeurs culturelles admises jusqu'aux années 1970.

9. Cf. Claude Michel Cluny, op. cit. et Kamal Ramzi, « Realisme » in Magda Wassef, *Égypte. 100 ans de cinéma*, Paris, IMA, 1996.

« universel », ce réalisme-ci est souvent produit à partir d'adaptations cinématographiques de romans égyptiens, tels que les titres adaptés à partir de Mahfouz mentionnés plus haut, *Le péché* de Henry Barakat, tiré d'un roman de Youssef Idriss, ou *Le Facteur* de Hussein Kamal, tiré d'un roman de Sabry Moussa.

Claude Michel Cluny souligne que : « Le « réalisme » égyptien naît avec la seconde guerre mondiale, après un quart de siècle de cinéma »⁽⁷⁾. Il en cite comme précurseurs *Zaynab* de Karim en 1930 et *La volonté* de Kamal Selim en 1939. Mais il estime qu'il avait fallu attendre Nasser pour qu'un véritable réalisme cinématographique digne de ce nom puisse naître grâce à l'entrée des sociétés d'État dans l'arène de la production cinématographique. Toutefois, la très grande partie des films cités par Cluny comme exemples de réalisme accompli dans les années 1960 ne sont que des adaptations de romans réalistes. Viola Shafik semble concorder avec la thèse de Cluny, puisque, dans son livre sur le cinéma populaire égyptien, elle consacre une section à un genre qu'elle identifie comme étant à cheval entre réalisme et mélodrame. Elle fait une brève analyse de quelques films évoqués également par Cluny, dont *Le péché*, *L'appel du courlis* et *Début et fin*, tous adaptés de romans réalistes. Selon elle, le réalisme des conditions sociales difficiles dans lesquelles vivent les personnages fragilisés par leur genre, leurs conditions précaires de travail, leurs aspirations petites-bourgeoises..., est jumelé avec la métaphore du viol, où le plus fort viole le plus faible, souvent incarné par une femme⁽⁸⁾.

Ces théories - fort intéressantes par ailleurs - adhèrent au récit de l'évolution progressive du cinéma qui vise à atteindre un certain niveau de qualité. Celle-ci est comprise comme synonyme de réalisme et d'authenticité nationale, lesquelles valeurs seraient logées dans la littérature nationale réaliste. Les analyses de Shafik indiquent cependant que le réalisme orthodoxe suivant le modèle du réalisme social n'est plus le seul critère de qualité dans les analyses faites au 21^{ème} siècle. En effet, en reconnaissant la part de mélodrame dans ces chefs d'œuvres du réalisme, elle ouvre la porte à une remise en question des présupposés mythiques sur le réalisme « pur », libre de l'excès mélodramatique, et sur sa capacité d'incarner une certaine « authenticité nationale ».

7. Claude Michel Cluny, op. cit., p.20.

8. Viola Shafik. *Popular Egyptian Cinema*, American University in Cairo Press, 2002. "Raped Class, Raped Nation. From Melodrama to Realism". p. 256-262.

A partir des années 1960, le nombre d'adaptations d'origine littéraire européenne baisse. Le plus grand nombre d'adaptations est désormais dû à des emprunts au cinéma hollywoodien. Par contre, le nombre de romans égyptiens adaptés au cinéma s'accroît considérablement, comparé aux décennies précédentes. Il faudra attendre les années 1980 et 1990 pour voir un net affaiblissement du phénomène de l'adaptation, qui est accompagné de la fulgurante montée du nouveau réalisme. Cette dernière tendance a fini par sceller une conception du réalisme exigeant que le film soit directement réalisé à partir d'un scénario original et non d'une source littéraire, fut-elle arabe ou occidentale, même si certaines figures iconiques de ce nouveau réalisme ne se privent pas de tourner des adaptations, tels Atef Al Tayeb ou Ali Badrkhan qui ont réalisé entre autres, respectivement, *L'amour au pied des Pyramides* et *Les gens de la haute* à partir de deux nouvelles de Mahfouz.

Importer le réalisme :

Le débat majeur qui a toujours entouré le cinéma égyptien et l'adaptation est - un peu comme en Europe - celui du réalisme et de la qualité. Jusqu'aux années 1960, la critique en Égypte concevait un film de qualité supérieure et/ou un film réaliste comme le produit de l'adaptation d'un chef d'œuvre littéraire. D'ailleurs, on sous-entendait que la qualité était tributaire du degré de réalisme perçu dans le film. Entre 1960 et 1980, il fallait ajouter que le film devrait être une adaptation d'un roman égyptien. A partir des années 1980, avec l'avènement du « nouveau réalisme » égyptien, on considère que le cinéma doit être autonome, écrit directement pour l'écran. Cela dit, bien qu'il s'agisse du réalisme le plus engagé sur la voie de la présentation des marginaux, des problèmes sociaux et des détails quotidiens, ce nouveau réalisme porte la marque de Martin Scorsese.

Le réalisme étant l'école esthétique la plus prisée à gauche et dans le tiers-monde, au moins depuis la deuxième guerre mondiale, l'histoire du cinéma arabe en général et égyptien en particulier a été écrite dans les années 1960 dans une perspective téléologique qui constate une quasi-absence du réalisme pendant la période des origines, jusqu'à 1940 environ. Progressivement, certains films réalistes s'imposent entre 1940 et 1960. A partir de 1960, et grâce au soutien des sociétés de production de l'État, les films réalistes s'imposent comme la référence esthétique majeure. Contrairement aux canons du réalisme cinématographique

réalisé par Atef Al Tayeb (*Jalousie mortelle*, 1980). Les œuvres adaptées pouvaient aussi être écrites par des auteurs appartenant au paradigme de la grande littérature, tout en adoptant les caractéristiques de la littérature populaire. Tel est le cas des adaptations d'*Anna Karenine* de Tolstoï, réalisée par Ezzedine Zoulfikar sous le titre *Rivière de l'amour* (1960) et des *Misérables* de Hugo, réalisée par Kamal Selim (1942).

Dans le sillage du mouvement d'adaptations d'œuvres littéraires européennes, le cinéma égyptien à la recherche de l'accroissement de son capital culturel s'est intéressé au roman arabe comme source d'adaptation, ou a fait une place pour les scénarios écrits par des écrivains au prestige littéraire confirmé. Dès 1944, Mohamed Karim a tourné *Coup de foudre*, basé sur la pièce du même titre du pionnier du théâtre arabe de qualité littéraire Tewfik El Hakim, qui a signé lui-même le scénario. Ici le cinéma a bénéficié de la renommée littéraire d'El Hakim, mais il a puisé dans son répertoire « léger » et non dans ses pièces dites « intellectuelles ». *Coup de foudre* est en effet un musical dont les moments sérieux s'apparentent au mélodrame. Cette pièce devient, dans la version cinématographique, dominée par la voix du chanteur vedette Mohamad Abdel Wahab, idole des jeunes dans les années 1930 et 1940. Les moments forts que l'on retient n'existent pas dans la pièce originale et s'apparentent plutôt au sensationnel du cinéma, comme la fameuse scène où Abdel Wahab chante nu dans sa baignoire, une première dans l'histoire du cinéma arabe!

Jusqu'aux années 1950, rares étaient les romans arabes adaptés au cinéma égyptien. Un film qui brille par son caractère exceptionnel est le *Zaynab* muet réalisé en 1930 par Mohamad Karim, à partir du roman éponyme de Mohamad Hussein Heikal. C'est surtout le célèbre Taha Hussein, surnommé doyen de la littérature arabe, qui inaugure dans les années 1950 le mouvement de l'adaptation au cinéma de romans arabes - essentiellement égyptiens - de qualité littéraire, reconnus institutionnellement comme de grandes œuvres. En 1951, *L'avènement de l'islam* est tourné à partir d'une nouvelle d'Hussein, *Promesse divine*, et Henri Barakat tourne en 1959 *L'appel du Courlis* tiré du roman éponyme, scellant ainsi la caution donnée par Hussein au 7ème art. Les adaptations de romans arabes se multiplieront depuis lors et le futur Nobel de la littérature, Naguib Mahfouz, ne tardera pas à devenir le romancier arabe le plus adapté dans le cinéma égyptien. Nombre de ses chefs d'œuvres, comme la *Trilogie du Caire*, *L'allée des miracles* et *Début et fin* sont devenus des classiques du cinéma égyptien.

Intégrer le cinéma comme valeur culturelle

A mesure que le cinéma dans le monde entier se transformait progressivement en media narratif plus qu'une attraction foraine et technique, le cinéma se tournait davantage vers la littérature et le théâtre en quête de récits. Ce processus s'accompagnait d'un repositionnement du cinéma comme pratique de nature dramatique et narrative, ce qui le plaçait constamment en situation de comparaison avec le théâtre et le roman et l'élevait ainsi au rang de pratique et de produit culturels de qualité.

Le cinéma égyptien, comme ses aînés européens, a tenté dès les années 1930 de tirer vers lui le prestige de la littérature en puisant ses scénarios dans le patrimoine littéraire. Il avait tenté de gagner en respectabilité, dans les années 1920 en imitant les films américains à succès, d'où l'apparition du genre du « film bédouin », hanté par des avatars du *Sheik* de George Melford (1921), interprété par Rudolph Valentino, qui a retenu l'intérêt du public avec plus ou moins de bonheur, comme équivalent arabe du western, jusqu'aux années 1960. Mais suivant le mouvement mondial, le cinéma égyptien s'est tourné vers la littérature pour chercher une respectabilité digne de la production culturelle de haute qualité. Adapter un roman au cinéma transférait le prestige littéraire vers le 7ème art. Comme la mesure de la modernité - conçue comme une valeur en soi dans les pays arabes et dans le tiers-monde en général jusqu'aux années 1970 - était l'étalon occidental, apporter « de la qualité » au cinéma signifiait y importer des sources européennes, notamment romanesques.

Ainsi, le cinéma égyptien a connu dès les années 1930 ses premières adaptations au parlant du *Comte de Monte Cristo*, par Henri Barakat (*Prince vengeur*, 1939) et de *La dame aux camélias* par Togo Mizrahi (*Leila*, 1942). Bien qu'il s'agisse souvent d'œuvres appartenant plutôt à la « littérature populaire », les romans adaptés pour le cinéma égyptien jouissaient dans le pays du Nil d'une aura de prestige, du simple fait qu'ils étaient européens et qu'ils avaient été couronnés par le succès commercial au nord de la méditerranée. Progressivement, des romans appartenant à la grande littérature, étaient adaptés au Caire. Il s'agissait cependant dans la plupart des cas de mélodramatisations d'œuvres complexes comme *Crime et châtiment* de Dostoïevski ou *Le roi Lear* de Shakespeare. Jusqu'en 1980, on pouvait encore regarder un *Roi Lear* adapté au Caire du dernier quart du 20ème siècle, dans le premier film

La première moitié du 20ème est encore celle de l'hégémonie culturelle et politique de l'Europe dans le monde. C'est aussi une époque où le cinéma européen lui-même - après une période héroïque qui recouvre à peu près les deux premières décennies de son histoire - finit par se tourner lui-même vers les romans et pièces européens en quête de récits, de succès dramatiques déjà éprouvés et de respectabilité culturelle. Le cinéma égyptien a connu les mêmes étapes car il copiait fondamentalement les pratiques de ses aînés européens.

Lorsque l'hégémonie culturelle occidentale devient américaine, la source la plus nombreuse d'adaptations à son tour, devient non plus française, mais américaine. Les années 1950 connaissent une situation transitionnelle où le nombre d'adaptations de sources européennes est presque le même que les remakes égyptiens de films américains. Les trois décennies suivantes connaîtront une nette augmentation du nombre d'adaptations de films américains et une baisse du nombre d'adaptations de romans et de pièces de théâtre, essentiellement européens.

Les principes stylistiques majeurs qui gouvernaient l'adaptation des œuvres littéraires et théâtrales vers le cinéma égyptien étaient d'abord d'ordre technique et culturel. Comme dans toute adaptation, on condensait les récits et réduisait le nombre de personnages s'il le fallait, pour que le récit filmique puisse tenir dans la limite des 100 à 120 minutes. Ainsi par exemple - cas de figure que l'on rencontre dans de nombreuses adaptations des *Misérables* de par le monde tout aussi bien que dans l'adaptation égyptienne du roman de Hugo tournée en 1979 - la famille Thénardier a une seule fille et non deux comme dans le roman.

Le cinéma égyptien étant dominé par le mode mélodramatique, les adaptations de romans européens tendent à amplifier les éléments mélodramatiques de l'intrigue et à couper toute analyse ou narration qui rendrait les personnages trop complexes ou ambigus. *Crime et châtiment* de Dostoïevski, adapté sous le même titre, insiste dans la version égyptienne sur le vol et le meurtre commis par le jeune premier qui cherchait ainsi à aider la fille qui l'intéressait. Le film écarte toute la complexité des considérations « éthiques » qui poussent le jeune homme à voler la vieille usurière, en vue de la punir pour le mal qu'elle cause, car il s'agit là d'une originalité étrangère au principe de la recette mélodramatique : jeune premier aide jeune victime et commet une erreur grave en cours de route.

produits ou techniques venus d'un occident mécaniste »⁽⁶⁾. Cependant, comme chez la grande majorité des pionniers de la critique faisant la promotion du cinéma postcolonial et le cinéma mondial, Cluny critiquait cette importation et la qualifiait de « bâtarde ». Il présupposait qu'un cinéma véritablement authentique, en l'occurrence arabe, devrait être basé sur un scénario arabe original, ou du moins sur l'adaptation d'un roman arabe.

Dans le cadre de la politique de l'emprunt à l'Europe, l'adaptation de sources littéraires européennes au cinéma égyptien occupait une place importante. Jusqu'au lendemain de la deuxième guerre mondiale, les emprunts les plus nombreux se faisaient aux littératures européennes, notamment la française.

Tout le long de son histoire, au moins jusqu'aux années 1990, le cinéma égyptien a été marqué par le mélodrame sur le registre sérieux. Sur le registre comique, jusqu'aux années 1960, par le vaudeville. Nombreux sont les films égyptiens basés sur des adaptations de romans, de pièces et de films mélodramatiques ou de vaudevilles. Les auteurs occidentaux les plus adaptés au cinéma égyptien sont Marcel Pagnol (*Fanny*) et Alexandre Dumas (*Le comte de Monte Cristo*). Ces deux œuvres, mélodramatiques au sens large du terme, ont donné lieu chacune à une demi-douzaine de films égyptiens respectivement.

Une comparaison des sources littéraires et théâtrales françaises et américaines du cinéma égyptien, par opposition aux sources filmiques américaines éclaire l'histoire des influences culturelles sur l'Égypte et en forme un condensé. Entre 1920 et 1950 la plus grande source de films adaptés au Caire était le mélodrame ou le vaudeville français, avec à l'occasion une poignée de remakes de films américains, dont le nombre croissait de décennie en décennie. Entre 1950 et 2010, la plus grande source occidentale de films adaptés au Caire était le cinéma hollywoodien, le nombre de romans et de pièces européens adaptés en arabe décroissant de décennie en décennie. Par ailleurs, parallèlement à l'affirmation post coloniale de l'identité nationale (c'est en juillet 1952 que Nasser et ses amis fomentent leur coup d'état et entament le processus de décolonisation), la deuxième moitié du 20ème siècle a vu une recrudescence des adaptations de romans arabes à l'écran.

6. Claude Michel Cluny, « Origine et différences » in Mouny Berrah, Jacques Lévy et Claude-Michel Cluny (dir.). *Les cinémas arabes*. CinémAction (et Grand Maghreb) n°43. Paris. Éditions du Cerf/IMA. 1987, p.22.

est utile pour ce travail-ci, dans la mesure où elle fonde un aspect du caractère subversif du cinéma arabe : son œuvre sécularisante et dissidente. En valorisant l'image, d'une part le cinéma donnait vie aux grands de l'histoire; il rendait d'autre part ses grands plus « humains » et moins « transcendants »⁽⁴⁾. Ainsi, le documentaire contribuait à constituer l'aura de certaines figures politiques, tel le chef du parti libéral (Wafd)⁽⁵⁾ ou le roi, alors que la fiction fondée sur une forme ou une autre d'adaptation désacralisait certaines figures iconiques de l'histoire nationale, égyptienne ou arabe.

Ainsi les califes des premiers films musicaux avec Om Kolthoum, comme le Haroun al-Rachid du film *Dananir* réalisé par Ahmed Badrkhan (1940). Le personnage historique de cet illustre empereur arabe, retiré aux livres d'histoire et aux chroniques des belles lettres du moyen âge, s'y trouve inscrit dans un scénario mélodramatique, où il joue le rôle du grand premier qui bénit l'union des deux jeunes premiers. D'une part, il double sur l'écran l'image patriarcale du roi qui gouverne le pays lors de la production du film. Il reprend d'autre part pour le compte de la monarchie égyptienne du 20^{ème} siècle le prestige de Haroun al-Rachid et de son amitié avec Charlemagne. Dans une scène clef, al-Rachid reçoit en grande pompe les émissaires des rois européens (les Francs y sont habillés comme Astérix et ses amis) et fait une tirade sur l'amitié et la réciprocité des relations entre les nations arabes et européennes. Mais d'autre part, le film rend le monarque plus « proche » des spectateurs, plus familier, puisqu'il se mêle de questions aussi « triviales » que la vie amoureuse de ses sujets.

Toutefois, l'œuvre principale de l'adaptation dans le cinéma égyptien a été la performance du processus même de l'adaptation de la modernité par importation et indigénisation, ce cinéma étant en général l'espace mental dans lequel les débats sur la modernisation étaient étalés. Cette importation/adaptation était tout d'abord purement technique. De même qu'on importait les technologies mêmes du cinéma, on importait scénarii et motifs de cadrage, d'éclairage, de montage, etc. Dans un abrégé de l'histoire du cinéma arabe, Claude Michel Cluny lance une formule assez juste : « L'Égypte adopta le cinéma comme d'autres

4. Hamid Nafici formule cette thèse à propos du cinéma iranien des origines.

5. Cf. Salma Moubarak in Jean-Pierre Dubost et Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *Poétologie du témoignage*. Paris. Éditions Publisud. 2014.

sur les films égyptiens dont les sources sont européennes ou américaines, que celles-ci soient romanesques, théâtrales ou filmiques.

Je propose les thèses suivantes :

1. Le cinéma égyptien a été pendant les trente premières années de son histoire dominé par l'emprunt à l'Europe, comme l'était la région tout entière, dans son rapport à la modernité. Cet emprunt était largement fait à la France, essentiellement au roman et au théâtre. A partir des années 1960, parallèlement à l'accroissement de l'hégémonie culturelle américaine sur le monde occidental, le cinéma égyptien empruntait ses adaptations davantage aux films américains – et de plus en plus, aux romans égyptiens.

2. L'importance de l'adaptation n'est pas seulement due à sa grande fréquence dans le cinéma égyptien, notamment jusqu'aux années 1970. Elle était le garant de la qualité artistique, ou du moins de la reconnaissance de la valeur, culturelle, esthétique et « nationale » du film.

3. Paradoxalement, et contrairement à la sagesse dominante, l'adaptation de romans européens a été le terreau primordial de la fabrication du réalisme (sic) dans le cinéma égyptien, avant que ne se parachève l'idéal postcolonial du cinéma de « qualité » : celui-ci étant l'adaptation d'une source littéraire, à condition que celle-ci soit arabe, afin d'en garantir ce qu'on présumait être « l'authenticité » nationale.

Adapter la tradition et l'Europe :

Ella Shohat a soulevé une question théorique portant sur l'adaptation du texte en film dans le monde arabe. Dans son texte « Sacred Word, profane image » elle se demandait si le cinéma arabe ne craignait pas de « traduire » la littérature en cinéma, à cause de l'aura de sacralité qui entoure le verbe dans les cultures dominées par les héritages musulman ou juif, le cinéma étant du côté de l'image, donc du profane et de l'« interdit »⁽³⁾.

Or, de façon empirique, force est de constater que l'adaptation du roman en film a toujours été présente dans les cinémas arabes, notamment celui égyptien, depuis leurs débuts. La question de Shohat

3. Ella Shohat, "Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation", in Deniz Bayraktar (dir.) et al. *Cinema and Politics*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2009. pp. 2-37.

2 - ÉGYPTE

Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle

*Walid El Khachab,
Université York,
Toronto, Canada*

La question de l'adaptation dans les cinémas arabes n'a jamais été étudiée de manière exhaustive. Quelques études, académiques et autres, ont été consacrées à certains cas, notamment certains réalisateurs/auteurs égyptiens⁽¹⁾. Mais le phénomène de l'adaptation mérite une réflexion globale qui le situe dans son cadre plus général du « transfert » de la modernité comprise comme indigénisation des pratiques occidentales, soit le cadre de référence dominant les rapports entre le monde occidental et ses Autres pendant la majeure partie du 20^{ème} siècle.

Dans ce qui suit, j'esquisserai quelques éléments d'une théorie de l'adaptation dans le cinéma égyptien –soit le cinéma arabe ayant connu le plus grand nombre d'adaptations, sous la forme de transpositions cinématographiques d'œuvres littéraires, théâtrales (arabes et autres) ou de remakes de films non arabes⁽²⁾. Le cinéma égyptien étant de loin le cinéma arabe à avoir produit le plus grand nombre de films dans la région (entre 1920 et 2010, environ 75% des films produits dans le monde arabe sont égyptiens), il n'est que naturel que le phénomène de l'adaptation y soit saillant. Vu les limites du chapitre, je me concentrerai

1. Cf. par exemple Salma Moubarak, *L'espace au quotidien*. Thèse. Université du Caire, qui étudie entre autres l'adaptation du roman d'Ibrahim Aslan *Le Héron*, et pour une revue rapide de quelques enjeux de l'adaptation Mahmoud Qassem, *La littérature et le cinéma* (en arabe).

2. Les listes et les fiches filmographiques établies par Mahmoud Qassem sont la base des données quantitatives utilisées dans ce chapitre. Cf. Mahmoud Qassem, *Encyclopédie du cinéma arabe*. 1994 et *Guide des films arabes*, 2002 (en arabe).

2012, *Il était une fois, peut-être pas* de Charles Nemes d'après le roman éponyme d'Akli Tadjer.

2013, *H'fina, une vie brûlée*, d'Iftini Ramdane, d'après l'œuvre de Rachid Hamoudi.

2013, *Hamdani Adda* de Hellal Abderrezak d'après le livre éponyme d'Amar Belkhodja.

2015, *Loin des hommes*, de David Oelhoffen, d'après la nouvelle *L'Hôte* tirée du recueil *L'Exil et le royaume* (1957) d'Albert Camus.

2015, *Maintenant, ils peuvent venir* d'Arezki Mellal, réalisé par Salem Brahimi.

2015, *Les Intrus* de Mohamed Hazourli sur un scénario de l'écrivain Djamel Eddine Hazourli.

2015/2016, *Les Sept remparts de la citadelle* adapté par Ahmed Rachedi sous forme de feuilleton et de film, d'après le roman de Mohamed Maarfia.

1997, *Le Gone du Chaâba* de Christophe Ruggia d'après le roman éponyme d'Azouz Begag.

1997, *Vivre au Paradis* de Bourlem Guerdjou d'après le roman éponyme de Brahim Benaïcha.

2002, *Le Porteur de cartable* de Caroline Huppert d'après le roman d'Akli Tadjer.

2004, *Le Soleil assassiné* d'A. Bahloul sur la vie de Jean Senac.

2004, *Les Suspects* de Kamel Dehane d'après le roman *Les Vigiles* de Tahar Djaout.

2004, *Adra't el Djabal (La Vierge du Djebel)*, feuilleton TV d'une trentaine d'épisodes, réalisé par Sami El Djinadia et écrit par Azzedine Mihoubi.

2006, *Dix millions de centimes* de Bachir Deraï, scénario de Yasmina Khadra et Abdelkrim Bahloul, inspiré librement de la nouvelle *Algérie, l'absurde au quotidien* de Selim Merimeche.

2007, *Cartouches gauloises* de Mehdi Charef d'après sa pièce (1962).

2007, *Le Sultan de l'eau* de Belkacem Ouahdi, scénario inspiré du roman *Gouverneur de la rosée* de Jacques Roumain.

2008, *L'Archipel de sable* de G. Bendeddouche – scénario de M. Bourboune.

2007, *Le Semeur de poésie* de Boualem Kamel, sur Djamel Amrani.

2011, Adaptation de la trilogie de M. Dib par A. Bahloul (film non réalisé).

2011, *La Baie d'Alger* de Merzak Allouache adapté du roman éponyme de Louis Gardel.

2012, *Ce que le jour doit à la nuit* d'Alexandre Arcady d'après le roman de Yasmina Khadra.

2012, *L'Attentat* de Ziad Doueiri d'après l'œuvre de Yasmina Khadra.

2012, *Zabana*, de Saïd Ould Khelifa, scénario de l'écrivain algérien Azzedine Mihoubi.

1983, *Combien je vous aime* d'A. Meddour sur un texte de A. Alloula (RTA).

1983, *L'Évasion de Hassen Terro* de Mustapha Badie d'après la pièce de Rouiched (ONCIC).

1983, *Le Bal* d'Ettore Scola d'après une pièce de théâtre créée et mise en scène par Jean-Claude Penchenat.

1984, *Le Thé au harem d'Archimed* de Mehdi Charef d'après son roman *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*.

1984, *Les Enfants de la Casbah*, remake de Hadj Rahim d'après la pièce d'Abdelhalim Raïs (RTA).

1987, *Les Portes du silence*, scénario de Mourad Bourboune et Amar Laskri.

1990, Ahmed Rachedi adapte pour le cinéma et la télévision *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf mais le film ne sera pas réalisé.

1990, Deux ans avant son assassinat par les terroristes intégristes, Abdelkader Alloula adapte pour la télévision de nombreuses nouvelles dont *Lila Maâ Majnoun*, *Es Soltane Oual Guerbane*, *El Wissam*, *Echaâb Fak*, *El Wajeb el Watani* (réalisateur Bachir Bérichi).

1991, *La Gazelle*, feuilleton en huit épisodes de Youcef Abderrahmane Sahraoui, (ENPA) pour l'Entreprise nationale de télévision d'après le scénario et les dialogues de Kaddour M'Hamsadji.

1992, *C'était la guerre*, un film d'Ahmed Rachedi et Maurice Failevic. Adapté de *La paix des braves* de Jean Claude Carrière et de *On nous appelait Fellagas* du Commandant Azzedine.

1993, *L'Honneur perdu de la tribu* de M. Zemmouri d'après le roman de Rachid Mimouni.

1993, *Morituri* d'Okacha Touita d'après l'œuvre de Yasmina Khadra.

1993, *Le Pain nu* de Rachid Benhadj d'après le roman de Mohamed Choukry.

1994, *La Nostalgie du monde*, de Rabah Bouberras, adapté d'une nouvelle de Tchekov, *La fin d'un acteur*.

1997, *La Colline oubliée* d'A. Bouguermouh d'après le roman de Moumoud Mammeri.

1977, *L'Olivier de Boul'hilet* de Nadir Azizi d'après un conte radiophonique de Malek Haddad.

1977, *Les Jours oubliés* de Mohamed Foughali d'après *Topaze* de Marcel Pagnol, adaptation de Reda Houhou pour la RTA.

1978, *Ali au Pays des mirages* d'Ahmed Rachedi, scénario de R. Boudjedra.

1978, *Hassen Terro au maquis* de Moussa Haddad d'après la pièce de Rouiched (RTA).

1979, *Morte la longue nuit* de Slim Riad et G. Bendeddouche sur un commentaire de M. Mammeri.

1979, *Boualem Zid el Goudem (La Charette)* de Moussa Haddad d'après la pièce de Slimane Benaïssa (RTA).

1980, *Djalti* de M. Ifticène sur un scénario d'Abdelkader Alloula (RTA).

1980, *Le Journal d'un fou (Homk Selim)* de Ben Brahim adapté par Abdelkader Alloula d'après la pièce de Gogol (RTA).

1980, *Nahla* de F. Beloufa, scénario de R. Boudjedra (RTA).

1980, *West Indies* de Med Hondo tiré du texte de la pièce de théâtre.

1980, *Les Négriers* de l'écrivain antillais Daniel Boukman, coproduction RTA.

1981, *Les Rameaux de feu* de M. Ifticène d'après le roman de Malek Ouari, *Le Grain dans la meule*.

1982, *Faits divers* (collectif) d'après des nouvelles de Z'hor Zerari.

1982, *Hassen taxi* de Slim Riad d'après la pièce de Rouiched.

1982, *Bouziane el Kala'i* de Belkacem Hadjadj commentaire d'A. Alloula (RTA).

1982, *Moisson d'acier* de G. Bendeddouche scénario de M. Bourboune.

1982, *Eddouama (Le tourbillon)*, scénario et adaptation de Sid Ahmed Agoumi, d'après le roman de Dostoïevski, *Crime et Châtiment* (RTA).

1982, *Ors T'lag (La Fête du divorce)* d'Abdelhamid Mehdoui d'après un texte de Benhadouga (RTA).

1970, *Les Aveux les plus doux* d'Edouard Molinaro d'après l'œuvre de Georges Arnaud.

1971, *L'Âne d'or* de Sergio Spina d'après l'œuvre de Lucius Apellelius.

1971, *Tahya Ya Didou* de M. Zinet sur un texte de Himoud Brahimi (dit Momo).

1971, *Gorine* de Mohamed Ifticène – scénario de A. Alloula (RTA).

1971, *Décembre* de M. Lakhdar-Hamina sur un scénario de Georges Arnaud.

1972, *L'Incendie* de M. Badie d'après l'œuvre de M. Dib en onze parties d'une heure (RTA).

1972, *Sanaoud* de M. Slim Riad d'après l'œuvre de Ania Francos *Les Palestiniens*.

1972, *El Ghoula* de Mustaha Kateb, d'après la pièce d'Abdelkader Alloula.

1973, *Le Moineau* de Youssef Chahine, scénario de Lotfi El Khouli.

1973, *Noua* d'A. Tolbi tiré d'une nouvelle de Tahar Ouettar (RTA).

1973, *Le doigt dans l'engrenage* d'Ahmed Rachedi. Réalise en France, sur un scénario de Rachid Boudjedra.

1974, *Hassen Terro s'évade* de Mustapha Badie d'après la pièce de Rouiched.

1975, *Le Vent du Sud* de M. Slim Riad d'après le roman de A. Benhadouga.

1975, *Chronique des années de Braise* de M. Lakhdar-Hamina coécrit par Rachid Boudjedra.

1976, *Le Silence des cendres*, long-métrage de Youcef Abderrahmane Sahraoui (RTA) d'après le roman éponyme de Kaddour M'Hamsadji qui en a également écrit le scénario et les dialogues.

1976, *Echebka* de Ghaouti Bendeddouche, scénario de Mourad Bourboune.

1977, *Barrières* d'Ahmed Lalleem sur un scénario de Tahar Ouettar et A. Lalleem.

Annexe

Films algériens ou coproduits tirés, adaptés ou inspirés d'œuvres littéraires :

1961, *J'ai huit ans* réalisé par Yann et Olga le Masson et René Vautier. La préparation du film fut assurée par Jacques Charby et Frantz Fanon.

1962, *Les Oliviers de la Justice* de James Blue d'après le roman de Jean Pelegri.

1963, *Nos mères, les enfants de la Casbah* de Mustapha Badie d'après la pièce de Abdelhalim Raïs.

1965, *L'Aube des damnés* d'A. Rachedi : scénario de R. Vautier et commentaire de M. Mammeri.

1965, *Comme une âme* de A. Bouguermouh sur un texte de Malek Haddad.

1966, *Tu n'épouseras point*, film de fin d'études d'Ahmed Bedjaoui (IDHEC) adapté d'une nouvelle de Ray Bradbury « *The fruit at the botton of the bowl* ».

1966, *Les Centurions* de Mark Robson d'après le roman de Jean Lartéguy.

1966, *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo adapté de l'œuvre de Y. Saadi.

1968, *L'Étranger* de Luchino Visconti adapté d'Albert Camus.

1968, *Z* de Costa Gavras adapté de V. Vassilikos par Jorge Semprun.

1968, *Hassen Terro* de M. Lakhdar-Hamina adapté de la pièce de Rouiched.

1968, *La Grive* (un des volet de *L'Enfer à dix ans*) sur un texte de Malek Haddad.

1969, *L'Opium et le bâton* d'A. Rachedi adapté de l'œuvre de Mouloud Mammeri.

1970, *Élise ou la vraie vie* de Michel Drach d'après le roman de Claire Etcherelli.

1970, *Les Remparts d'argile* de J.L. Bertucelli d'après le livre de J. Auvignard.

Itinéraire d'un écrivain (2012) tandis que Abdenour Zahzah évoque Maurice Pons, *L'Écrivain de l'étrange* (2007) et qu'Ali Mouzaoui rappelait l'importance et la présence de *Mouloud Feraoun*.

De tout ce qui précède, certaines déductions ou conclusions pourraient être avancées :

Tout d'abord, le nombre impressionnant de films qui en Algérie ou ailleurs ont été tirés d'œuvres littéraires ayant une relation forte avec l'histoire ou la société algérienne. Cette profusion dément une idée reçue qui voudrait que la littérature traitant de l'Algérie soit restée marginale.

Parallèlement à cela, le cinéma algérien a montré qu'il pouvait produire du sens lorsqu'il s'appuyait sur des auteurs pour l'écriture de leurs scénarios ou pour puiser des trames solides pour leurs récits filmiques. A l'inverse, malgré quelques rares exceptions, le cinéma d'auteur - dans lequel le cinéaste écrit son scénario et dirige la mise en scène - a connu très peu de réussites marquantes.

La dernière remarque tient au peu de scénaristes professionnels, exerçant régulièrement dans le cinéma algérien. Cette carence sert souvent à justifier pour les cinéastes algériens le choix d'écrire eux-mêmes leurs traitements, quitte à recourir à des scripts-docteurs pour affiner le scénario final.

Cartouches Gauloises est un film dans lequel des destins personnels et collectifs voyagent à travers les regards des enfants. Ils sont souvent plus pertinents que ceux des adultes.

Merzak Allouache qui a toujours réalisé ses films à partir de scénarios originaux se décide en 2011 à adapter un titre mythique avec le livre de Louis Gardel, *La Baie d'Alger*. Déjà auteur de *Fort Saganne* ou encore d'*Indochine*, Gardel revient dans *La Baie d'Alger* sur les dernières années de l'Algérie française. Montrant le passage de l'insouciance à la prise de conscience d'une fin d'époque, Louis Gardel et avec lui Merzak Allouache prennent acte d'une histoire en marche.

Maintenant, ils peuvent venir est un très beau roman d'Arezki Mellal, transposé plutôt librement au cinéma par son auteur et son réalisateur, Salem Brahimi (2015). Les deux compères ont décidé de conserver le titre original pour un des films qui décrit le mieux les angoisses et la terreur dans laquelle vivaient les Algériens au cours des années 90, lorsque les extrémistes islamistes menaçaient la vie de tout un chacun.

Ahmed Rachedi achève la post-production d'un feuilleton de 15 fois une heure, élaboré à partir du roman-fleuve de Mohamed Maarfia paru sous le titre *Les Sept remparts de la citadelle*. Maarfia a livré avec cette saga, un récit exceptionnel sur la guerre de Libération vue sans manichéisme des deux côtés, celui des colons européens sûrs de leurs droits absolus et celui de leurs ouvriers décidés à se libérer de leur joug. Ahmed Rachedi décrit ainsi son film : « Ça parle de la guerre de Libération nationale sans personnages historiques dedans, car aujourd'hui quand on évoque un personnage historique, on reçoit des menaces de mort. »

Il nous paraît utile de signaler à la fin de cet article, le nombre non négligeable de documentaires consacrés par des cinéastes aux auteurs algériens. Le plus prolifique et le plus livresque parmi les cinéastes amis des lettres, demeure Kamel Dehane qui entre 1984 et 1995 a consacré plusieurs court-métrages au sujet. Deux d'entre eux sont consacrés au théâtre, tandis qu'il rend hommage à Kateb Yacine dans *L'Amour, la Révolution* et *Nedjma*, ainsi qu'à Assia Djebar dans *Femmes d'Alger* et *Assia Djebar entre ombre et soleil*.

Le Semeur de poésie de Boualem Kamel (2007) est un documentaire d'une heure dédié au grand poète disparu Djamel Amrani. Omar Lekmoum a lui aussi rendu hommage à Rachid Boudjedra dans

algériennes du bidonville ont dû subir. Ici, l'œuvre littéraire, même si elle relève surtout du témoignage autour d'un destin, apporte au film une dimension de scrutation sociale très riche.

Autre exemple, *Le Porteur de cartable* qu'Akli Tadjer a lui-même adapté à l'écran pour Caroline Huppert en 2002. La guerre d'Algérie est ici vue de France par les yeux de deux enfants. Fils d'un militant de la Fédération de France du FLN, le jeune Omar devient collecteur de fonds... qu'il transporte dans son cartable. Il s'est lié d'amitié avec un enfant de son âge, fils de pieds-noirs. Leur amitié résistera-t-elle aux engagements antagonistes ? Signalons au passage un autre ouvrage d'Akli Tadjer, *Il était une fois, peut-être pas*, adapté sous le même titre par Charles Nemes en 2012. Le livre et le film racontent comment Myriam, fille unique d'un émigré, demande à son père, Mohamed, d'héberger son amoureux Gaston, pour quelques jours...

Sans que ce soit une adaptation, il nous semble utile de mentionner le beau film qu'Abdelkrim Bahloul a consacré à l'écrivain algérien Jean Sénac (sous le titre *Le Soleil assassiné*, 2004), militant de la cause indépendantiste, assassiné en 1973 dans des conditions jamais vraiment élucidées. L'ancien correspondant du monde à Alger, Jean-Pierre Péroncel Hugoz est associé au scénario qui évoque la carrière courageuse de Jean Sénac.

Pour sa part, Kamel Dehane a tenu à adapter *Les Vigiles*, un roman d'un autre écrivain algérien assassiné par les islamistes en 1994, Tahar Djaout. Sous le titre *Les Suspects*, Kamel Dehane a retracé le combat d'une jeune psychologue qui essaie d'écrire un livre sur les traumatismes laissés par la guerre d'Algérie. Refusant l'intégrisme religieux et le conformisme social qui règnent en cette fin de siècle, elle et son compagnon se sentent épiés. Leurs visions opposées de la vie, de la société algérienne et de son évolution, provoqueront chez eux des réactions différentes face à l'oppression.

Après avoir suivi son père en France alors qu'il avait 11 ans, Mehdi Charef revient en Algérie en 2007 pour adapter l'une de ses pièces, *L'Été 62*. Devenu *Cartouches Gauloises*, le film s'appuie sur un terreau largement autobiographique, car Mehdi Charef, né dans la région de Tlemcen en 1952, est parti rejoindre son père en France en 1963. Les mois qui ont suivi le cessez-le-feu de mars 1962 ont à jamais marqué l'enfant qu'il était alors. Il se souvient de ses camarades juifs ou chrétiens, de leurs parents qui parlent de partir, et qui partent...

Yasmina Khadra participe en 2014 aux côtés de Rachid Bouchareb à l'écriture de *Enemy Way*, tourné aux États-Unis et inspiré de *Deux hommes dans la ville* de José Giovanni (1973). Le film de Bouchareb reprend deux thèmes récurrents de son œuvre cinématographique : le racisme et l'émigration dans un contexte qui voit se développer aux États-Unis, une islamophobie rampante. Servi par une mise en scène très efficace, *Enemy Way* a également bénéficié d'une distribution exceptionnelle grâce à la participation de Forest Whitaker, Brenda Blytin, Harvey Keitel etc. Yasmina Khadra et Rachid Bouchareb ont récemment écrit ensemble un scénario intitulé *Cohiba* qui dénonce le racisme dont sont victimes les personnes d'origine africaine à Cuba. Le projet n'a pas encore été mis en production. Ajoutons qu'en 2006, Yasmina Khadra a participé avec Abdelkrim Bahloul à l'écriture du scénario *Dix millions de centimes* de Bachir Deraï, inspiré librement de la nouvelle *Algérie, l'absurde au quotidien* de Selim Merimeche.

A partir d'une nouvelle de Tchekov *La fin d'un acteur*, Rabah Bouberas réalisera, en 1994, *La Nostalgie du monde*, avec Sirat Boumediene, Arselane, Fettouma. Ce film est resté inédit. A la même époque, le chef-d'œuvre de la littérature marocaine, *le Pain nu* écrit par Mohamed Choukri sera mis en scène par un cinéaste algérien, Rachid Benhadj.

Un mot pour citer également l'œuvre du franco-algérien Azouz Beggag, *Le Gone du Chaâba* mis en scène par Christophe Ruggia (1997).

La vie et la lutte des émigrés Algériens en France allaient donner lieu à un certain nombre de productions. Parmi elles *Vivre au paradis* de Bourlem Guerdjou (1999). Produit par Rachid Bouchareb, le scénario a été écrit par Bourlem Guerdjou, Olivier Douyère et Olivier Lorelle, d'après le roman de Brahim Benaïcha, *Vivre au paradis, d'une oasis à un bidonville*.

Le film relate la vie des familles algériennes dans le bidonville de Nanterre à la fin de la Guerre d'Algérie. Lakhdar, immigré, ouvrier du bâtiment, fait venir sa famille à qui il désire offrir un appartement digne de ce nom. Pour cela, il devient un « marchand de rêves », tandis que son épouse milite au sein des réseaux de la Fédération de France du FLN. Le point d'orgue du film culmine avec les manifestations de la journée du 17 octobre 1961 et la description des violences que les populations

commissaire Llob créé par Yasmina Khadra. En réalité, Okacha Touita et ses co-scénaristes (Yasmina Khadra, Michel Alexandre et Nadia Char) ont construit leur adaptation à partir de la matière de trois romans (*Morituri*, *Double blanc* et *L'Automne des chimères*), mettant en scène le commissaire Brahim Llob flanqué de ses deux lieutenants. *Morituri* est un récit largement autobiographique dont la trame sera reprise dans un autre roman de Yasmina Khadra, *L'Écrivain*. Notre commissaire Lolb traque les terroristes intégristes pendant les années 90. Il s'apprête à publier un livre qui met dans la gêne les autorités du pays. Il lui faudra choisir...

Yasmina Khadra devient vite un auteur à succès et ses œuvres sont de plus souvent portées à l'écran : c'est le cas de *Ce que le jour doit à la nuit* adapté et réalisé en 2012 par Alexandre Arcady avec un autre auteur natif d'Algérie, Daniel Saint-Hamon. L'histoire du film commence avec les années 1930, correspondant au centenaire de la colonisation et présentées comme un âge idyllique et fantasmé. La famille de Younès (qui se fait appeler Jonas afin d'intégrer la communauté fermée des fils de colons) est étroitement surveillée en raison de l'engagement de son oncle pharmacien qui milite au sein de l'UDMA, fondée par Ferhat Abbès. Mais cet âge rêvé est vite rattrapé par le déclenchement de la guerre qui met fin à sa relation idyllique avec ses amis chrétiens et juifs mais aussi à son improbable amour pour l'incertaine et belle Madame Cazeneuve. Beaucoup de nostalgie traverse cette œuvre dans lequel Arcady a introduit de nombreuses réminiscences de ses films précédents.

Autre sujet controversé et adapté la même année d'après l'œuvre de Yasmina Khadra : *L'Attentat*, adapté par Joëlle Touma et le cinéaste libanais Ziad Doueri qui a assuré la réalisation du film. Dans un style mêlant l'enquête policière et le sujet politique, Yasmina Khadra raconte comment un médecin palestinien de nationalité israélienne découvre que sa femme fait partie des victimes d'un attentat suicide au cœur de Tel-Aviv. Il réalise que son épouse était la kamikaze et s'aperçoit qu'il n'a pas vu venir son passage dans l'action violente. Des producteurs de plusieurs pays (France, Belgique, Égypte et Qatar) ont participé au montage financier de ce film habilement mené, mais qui, en procédant à certains changements dans l'œuvre originale (tel l'assassinat par les Israéliens du Cheikh Yacine), accentue l'ambiguïté de l'adaptation.

sur la guerre d'Algérie. Pour cette évocation franco-algérienne en deux parties, Maurice Failevic adapte le livre de Carrière *La Paix des Braves*. Ahmed Rachedi et Boukhalfa Amazit transposent de leur côté le livre du Commandant Azzedine *On nous appelait Fellaghas*. Jean-Claude Carrière se souvient : « Lorsque j'ai proposé au commandant Azzedine, figure mythique de la guerre d'indépendance algérienne, de faire un film commun sur ce que fut notre guerre, il a littéralement sauté de joie. Très vite, Ahmed Rachedi et Boukhalfa Amazit nous ont rejoints. Au départ, l'entreprise paraissait utopique. Mais l'idée toute nouvelle avançait avec une vraie force et tout s'élabora véritablement ensemble ». Le magazine Téléràma s'interroge de son côté : « Imagineriez-vous Américains et Vietnamiens écrivant ensemble un film sur la guerre ? A-t-on jamais vu deux pays autrefois ennemis évoquer ensemble leurs blessures ? Ce rêve impossible, Français et Algériens viennent de le réaliser. »

Un autre écrivain algérien célèbre a pu voir un de ses romans porté à l'écran, peu de temps avant sa brutale et tragique disparition. *L'Honneur de la tribu* est un film réalisé par Mahmoud Zemmouri en 1993 d'après le roman éponyme de Rachid Mimouni. Slimane, qui chaque année défend l'honneur de la tribu meurt en laissant deux orphelins, Omar et Ourida spoliés de leur héritage. Avec la guerre, l'armée française s'installe dans le village. Après le meurtre d'un légionnaire français, Omar prend le maquis, tandis que sa sœur meurt en couches. Omar reviendra au village, bien plus tard, une fois l'indépendance acquise, en représentant du pouvoir. Mahmoud Zemmouri a livré avec ce film, une adaptation à la fois fidèle et très personnelle du roman de Rachid Mimouni.

Pour raconter la farouche résistance de Lalla Fatma N'Soumer contre l'invasion au milieu du 19^{ème} siècle de la Kabylie par les troupes françaises du général Randon, la télévision algérienne a fait appel à l'écrivain algérien Azzedine Mihoubi pour le scénario et au réalisateur syrien Sami El Djinadia. Diffusé en 2004 sous le titre de *Adra't el Djabal (La Vierge du Djebel)*, ce feuilleton TV comporte une trentaine d'épisodes. Azzedine Mihaoui signera en 2012 *Zabana*, un film de Saïd Ould Khelifa consacré au premier jeune résistant algérien mort guillotiné pour des raisons politiques.

Quatrième long-métrage d'Okacha Touita, *Morituri* est tourné à Alger en 2004. Le scénario du film s'inspire des aventures du célèbre

Le secteur du cinéma, peu proluxe en cette période, produira *Faits divers*, un film collectif en quatre parties tirées d'un recueil de nouvelles de Z'hor Zerari. Parmi ces volets, signalons *La Damnée* d'El Hadi Guellal qui a remporté un prix au festival de Carthage en 1982. Il retrace les neuf mois de la vie d'une jeune fille de quinze ans, violée lors du ratissage de son douar par une patrouille de parachutistes de l'armée française.

Toujours en 1982, Ghaouti Bendeddouche réalise *Moisson d'acier*, à partir d'un scénario écrit par l'écrivain Mourad Bourboune sur l'histoire tragique d'un village frontalier, dans lequel les mines datant de la guerre de libération continuent à tuer. Des années plus tard, en 2008, le même duo donnera naissance à *L'Archipel de sable*. Un jeune peintre français est affecté à Biskra pour accomplir son service militaire pendant la période coloniale. Il adopte les coutumes de la société algérienne et commence à protester contre la soumission à l'ordre colonial.

Entre-temps Mourad Bourboune aura écrit avec Amar Laskri pour *Les Portes du silence* (1987) que ce dernier réalisera.

Autre événement à mettre à l'actif de la RTA : le film de montage d'archives *Combien je vous aime* qu'Azzeddine Meddour a réalisé en 1983 sur un texte d'Abdelkader Alloula. Ce commentaire avait nécessité beaucoup de recherche et de précision. L'objectif était de parvenir à exprimer dans une langue dialectale assez riche, un discours de dérision à partir d'archives coloniales prélevées sur les journaux télévisés datant de la station d'Alger de la télévision française avant l'indépendance. La contribution de Alloula a permis à *Combien je vous aime* de figurer parmi les meilleurs films d'archives produits dans le monde sur la guerre d'Algérie.

Bien que la production soit entièrement française, signalons tout de même *Le Thé au harem d'Archimède* (1984) que Mehdi Charef, auteur d'origine algérienne, a tiré de son roman éponyme, œuvre quasi autobiographique. Il y dépeint l'histoire de Madjid, membre d'une famille nombreuse dans la banlieue parisienne. Ce petit garçon né en Algérie est venu en France à l'âge de six ans.

Autre anniversaire : trente ans après la libération de l'Algérie. A cette occasion, la télévision française s'adresse, sous l'impulsion du grand scénariste et écrivain Jean-Claude Carrière, pour la première fois aux deux anciens belligérants pour proposer des regards croisés

conte radiophonique de l'écrivain Malek Haddad. Au même moment, Mohamed Foughali porte à l'écran pour la RTA, *Les Jours oubliés*, une adaptation de *Topaze* de Marcel Pagnol que l'écrivain Reda Houhou avait faite à la fin des années 40 sous le titre de *Si Achour*.

A l'occasion de la commémoration du 25ème anniversaire du début de la guerre de libération, l'office du cinéma commande à Ghaouti Bendeddouche et à Slim Riad un film d'archives qui s'intitulera *Morte la longue nuit* dont le scénario et le commentaire avaient été confiés à Mouloud Mammeri.

Sous le titre de *La Charette*, Moussa Haddad adapte en 1979 avec Slimane Benaïssa, une des pièces écrites par ce dernier, *Boualem Zid el Goudem*. Le réalisateur a transposé ce dialogue engagé en plein désert entre un islamiste et un moderniste, l'un voulant le traverser tandis que l'autre désire s'y installer. Ce film audacieux et résolument tourné vers la modernité n'a été depuis, diffusé qu'une seule fois par la RTA qui l'avait produit.

L'année suivante, Rachid Boudjedra participe à l'écriture du scénario original d'un film que beaucoup de critiques considèrent comme le plus accompli de tout le cinéma algérien : *Nahla* de Farouk Beloufa. Tourné pour le compte de la RTA en pleine guerre civile au Liban (1979), le film raconte l'histoire d'une chanteuse qui perd la voix au milieu d'un conflit où s'affrontent des forces contraires. Le film n'a malheureusement connu aucune distribution commerciale et n'a été que rarement rediffusé par la télévision.

Vers le début des années 80, la télévision algérienne fait preuve d'un grand dynamisme et de beaucoup de diversité dans la production. Mohamed Ificène adapte en 1981 le roman de Malek Ouari *Le Grain dans la meule*, sous le titre *Les Rameaux de feu*. Dans cette transposition, Ificène fait montre de beaucoup de talent pour raconter le système social communautaire qui dominait à l'époque coloniale en Kabylie. A une époque où les langues berbères n'avaient pas droit de cité sur les écrans, *Les Rameaux de feu* a été le premier film à introduire quelques bribes de dialogue en Amazigh.

A la même époque, la télévision publique a connu l'unique expérience d'un auteur (une auteure en l'occurrence) de réaliser directement ses films. Il s'agit des deux films d'Assia Djebar dont il est question dans un article séparé, au sein de cet ouvrage.

l'engrenage fut tourné en France dans un style de cinéma réaliste. Rachedi et Boudjedra se retrouveront quelques années plus tard, en 1978, pour collaborer à un film dédié au même sujet. Dans *Ali au pays des mirages*, Ahmed Rachedi adopte une démarche plus fictionnelle pour raconter l'histoire d'un émigré grutier qui du haut de son perchoir, observe la société française avec ses jumelles.

Rachid Boudjedra est à nouveau appelé à participer à l'écriture du scénario de *Chronique des années de braise* de Mohammed Lakhdar-Hamina. Dans ce film connu pour être le seul film arabe et africain à avoir remporté la Palme d'or au festival de Cannes (1975), il semble que Rachid Boudjedra ait surtout apporté son aide à l'écriture des poèmes et des textes liés au patrimoine populaire ancien d'Algérie.

A la même époque, Mohamed Slim Riad porte à l'écran un des romans à succès écrit en arabe populaire par l'écrivain Abdelhamid Benhedouga. *Le Vent du Sud* (1974) est un texte implanté dans le milieu rural, résolument féministe et tourné vers la modernité. C'est l'histoire de Néfissa, une jeune femme que ses parents tentent de marier contre son gré et qui s'enfuit avec Boualem, un berger révolté contre l'injustice sociale.

Près de quinze ans après la Libération, en 1976, Youssef Sahraoui réalise pour la RTA, un long-métrage de fiction (son unique long métrage) *Le Silence des cendres*, au titre évocateur. Il est tiré du roman éponyme de Kaddour M'Hamsadji qui en a également écrit le scénario et les dialogues. Le film raconte les relations d'osmose entre les maquisards de l'ALN et les familles algériennes.

Youssef Sahraoui est le seul survivant du groupe des techniciens de la télévision française qui avaient tenté de rejoindre le maquis avec Ali Djenaoui. Il est devenu après 1962, l'un des plus grands directeurs de la photographie du cinéma algérien.

Youssef Sahraoui reviendra à la réalisation en 1991 avec *La Gazelle*, un feuilleton en huit épisodes produit pour l'Entreprise nationale de télévision (ENTV), avec le même écrivain, Kaddour M'Hamsadji, comme scénariste et dialoguistes.

Sous l'influence de la politique officielle de réforme agraire menée au cours des années 70, le cinéma algérien est fortement influencé par les thèmes liés au monde rural. Nadir Azizi signe l'un des derniers films de ce type avec *L'Olivier de Boul'Hilet* (1978), adapté d'un

aisément suivre. *El Harik* est une série largement consacrée à l'espace intérieur, celui des femmes. C'est pourquoi le feuilleton a été tourné essentiellement en studio. Badie a immortalisé le personnage de La Aïni, en propulsant son interprète, la comédienne Chafia Boudraa, vers la notoriété internationale. Le succès du feuilleton est également dû à la gouaille de Fatma, le personnage que la jeune Biyouna campe avec un naturel alors encore inédit sur les écrans algériens. La réalisation pour la télévision du feuilleton *El Hariq* vaut à Badie et à la RTA un exceptionnel succès populaire. Succès d'audience et succès d'estime, sans doute le plus gros de toute l'histoire de l'audiovisuel algérien.

En 1973, l'Office du cinéma s'engage dans une coproduction avec Youssef Chahine avec *Le Moineau*, film écrit par l'écrivain égyptien Lotfi El Khouli.

La même année, un autre compagnon marxisant de la littérature en langue arabe, le grand écrivain Tahar Ouetta écrit pour Abdelaziz Tolbi une nouvelle intitulée *Noua*. Film « culte » tourné avec un petit budget avec les villageois et sans acteurs professionnels. Contrairement à d'autres films à gros budget qui se contentent le plus souvent de décrire et de glorifier des faits de guerre, *Noua* est l'un des rares films algériens qui interroge l'Histoire à travers le pourquoi et le comment. Mettant la femme au premier plan, le film décrit le degré de misère extrême dans lequel l'ordre colonial a réduit la population d'un village des Aurès, à la veille du 1er Novembre 1954. Les administrateurs du système colonial sont appuyés par des féodaux algériens, souvent plus féroces qu'eux dans la répression. Noua, amoureuse du fils d'un vieux paysan dépossédé de ses terres, doit être mariée contre son gré à un riche propriétaire. Elle passe outre et décide de convoler avec son jeune amoureux, juste avant qu'il ne rejoigne les rangs de l'Armée de libération.

Proche des thèmes liés aux mutations sociales dans la paysannerie algérienne, Tahar Ouetta écrira également en 1977 pour Ahmed Lallèm le scénario d'un film intitulé *Barrières*. Le film décrit la lente et inexorable désagrégation d'une famille rurale fondée sur le système féodal et confrontée au changement.

Ahmed Rachedi fut le premier à solliciter la collaboration de l'écrivain Rachid Boudjedra pour l'écriture d'un scénario consacré à la communauté algérienne émigrée en France. En 1973, *Le Doigt dans*

L'année suivante, Mohamed-Slim Riad adapte le livre d'Ania Francos, *Les Palestiniens*, sous le titre *Sanaoud*.

En 1972, Mustapha Badie l'auteur de *La Nuit a peur du soleil*, se lançait dans l'adaptation d'un des monuments de la littérature algérienne, *L'Incendie* ou *El Harik*. Ce roman fait partie de la fameuse trilogie de Mohamed Dib publiée aux éditions du Seuil l'année même du déclenchement de l'insurrection armée contre l'ordre colonial. Au départ, Badie escomptait tirer du roman un film de long-métrage. Très vite, il s'est trouvé devant un dilemme. Comment en effet procéder pour raconter cette longue période qui commence la veille de la guerre mondiale jusqu'au début de la lutte pour l'indépendance ? Il a fini par opter pour une solution que seule la télévision pouvait permettre : le feuilleton au long cours, seul capable de respecter l'œuvre, sinon dans la lettre, du moins dans son esprit. Très vite, il a fallu également recourir à des éléments empruntés aux deux autres volets de la trilogie, *La Grande maison* (1952) et *Le Métier à tisser* (1957).

En effet, le feuilleton s'ouvre, comme dans *La Grande maison*, en 1939 dans une ville algérienne (Tlemcen). La série comporte onze épisodes d'une heure en moyenne. Elle conte la saga d'une famille vivant en milieu urbain et évoque la prise de conscience progressive et l'engagement qui ont mené à la lutte armée contre l'injustice coloniale. Autre difficulté rencontrée lors de l'écriture du scénario : la traduction du dialogue en arabe dialectal à partir du français, langue d'écriture de l'auteur. L'écrivain arabophone Abdelhamid Benhedouga (auteur en particulier de *Le Vent du Sud*) très proche des idées politiques de Mohamed Dib, travaillait à l'époque à la commission des textes de la RTA. Sans être présent dans le générique de la série, il a beaucoup apporté par ses conseils sur le type d'adaptation à faire et sur le langage à utiliser pour respecter l'esprit de Dib. Benhedouga et Badie ont très vite compris qu'il ne s'agissait pas simplement d'adapter l'œuvre de Dib, mais de la transposer et de la traduire en un arabe dialectal qui serait commun à tous les comédiens. Comment arriver à traduire celui que Jean Déjeux présente ainsi : « C'est l'écrivain de la précision dans les termes, de la retenue et de la réflexion. L'air qu'il fait entendre sur son clavecin est une musique intérieure qui parle au cœur. » Dib écrivait en effet, en français mais en pensant à des échanges dialogués en arabe tlemcénien. La truculence de la mise en scène a su transférer les murmures des mots de Dib en une langue cohérente que tout le public algérien pouvait

Il a sans doute écrit le premier roman moderne de l'histoire littéraire avec *Onze livres de Métamorphoses* (qui rappelle à juste titre Ovide), plus connu sous le titre accrocheur de *L'Âne d'or* (*Asinus aureus*). Sergio Spina fut pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie un militant de la cause algérienne. C'est ainsi qu'il facilita les contacts avec le cinéma et les laboratoires italiens pour la post-production des films du GPRA. Basé sur le mythe de Psyché et Éros, le roman d'Apulée raconte comment Lucius a été transformé par accident en âne par sa maîtresse Photis. L'œuvre fortement influencée par Platon a donné lieu à diverses interprétations depuis sa parution. La légende y a vu surtout l'aspect érotique alors qu'il semble qu'Apulée ait voulu décrire un voyage spirituel au sein de la magie qu'il dénonce à sa manière. Dans son interprétation, Sergio Spina a sacrifié aux deux visions en essayant tant bien que mal de les concilier.

L'Âne d'or a en quelque sorte clôturé cette longue liste de films coproduits par l'Algérie, à partir d'œuvres littéraires. Malgré tous les efforts déployés pour s'ouvrir des marchés ou des partenariats, les producteurs européens ne sont jamais venus soutenir des projets algériens, du moins jusqu'à la fin des années 80. *Décembre* de Mohammed Lakhdar-Hamina - dont le scénario fut écrit par le romancier Georges Arnaud, n'a pas trouvé de producteur français, malgré un sujet plutôt franco-français, une équipe majoritairement étrangère et une pléiade d'acteurs français.

Rappelons ici l'apport d'un poète et penseur algérien, le fameux Himoud Brahimi (dit Momo) à une œuvre devenue mythique dans l'histoire du cinéma algérien : *Tahya ya Didou* (1971) de Mohamed Zinet.

La même année, Mohamed Ifticène réalise *Gorine* pour la Radio-télévision algérienne (RTA), sur un scénario du dramaturge Abdelkader Alloula. Ce dernier récidivera en 1980 en écrivant le script de *Djalti*, pour le même metteur en scène et produit aussi par la RTA.

Alloula signera par ailleurs le commentaire d'un film de Belkacem Hadjadj *Bouziane el Kala'i*, basé sur un conte populaire. Un autre film sera adapté d'une pièce de ce dramaturge : *El Ghoula*. Il reste le seul film réalisé en Algérie par Mustapha Kateb, par ailleurs homme de théâtre prestigieux.

mieux à travers le regard de plus en plus horrifié de la jeune femme. Le racisme est partout, au comptoir des bistrots comme à l'usine, et les mots « bicots » et « ratons » forment un bruit de fond aussi détestable que le bruit des machines de montage. En madone ouvrière confrontée à l'inadmissible, Marie-José Nat est bouleversante. Ce drame d'amour politique fait encore mal aujourd'hui. »

La même année, le directeur des Actualités algériennes, Mohammed Lakhdar-Hamina décide de produire *Les Remparts d'argile* d'après le livre *Chebika* de Jean Duvinhaud, basé sur une étude anthropologique d'un village tunisien. C'est Jean-Louis Bertucelli qui réalisera ce curieux film de fiction.

Les Remparts d'argile raconte l'histoire de Rima, jeune fille orpheline, pleine de curiosité, dont la famille adoptive vit dans un village isolé aux confins du désert. Les hommes travaillent comme casseurs de pierres et lorsque le contremaître refuse de les payer correctement, ils se mettent en grève. L'armée est alors appelée à intervenir...

Le film a bénéficié de moyens considérables avec Andreas Winding à l'image, Jean-Louis Trintignant et Leila Chenna dans les rôles principaux. Le film a remporté le prix Jean Vigo en 1971, avant de tomber dans l'oubli.

Toujours en 1970, l'Office du cinéma algérien entre en coproduction avec Christine Gouze-Rénal pour *Les Aveux les plus doux* réalisé par Edouard Molinaro à partir d'un roman de Georges Arnaud. Rendu célèbre par *Le salaire de la peur*, Georges Arnaud avait milité au sein de la résistance algérienne et avait même été le conseiller du directeur de la télévision algérienne. Est-ce la seule raison qui a poussé les responsables algériens du cinéma à investir dans ce « polar » dans lequel on voit l'inspecteur Borelli (Roger Hanin) et l'inspecteur principal Muller (Philippe Noiret) utiliser des pressions un peu musclées pour faire avouer un cambrioleur ?

Cette année-là l'ONCIC coproduit également *L'Âne d'or* de Sergio Spina d'après l'œuvre d'Apulée de Madaure. Apulée écrit ce premier roman en prose de langue latine au II^{ème} siècle. Il était romain – comme l'indique son nom Lucius Apuleius – mais d'origine berbère, natif de la région de Numidie qui est aujourd'hui l'Algérie. Apulée (Afulay en berbère) est né vers 123 de notre ère à Madaure, actuelle M'daourouch au nord-est de l'Algérie.

aujourd'hui, face au démantèlement des circuits des salles de cinéma. *L'Opium et le bâton* reste un exemple du style spectaculaire et de la manière de représenter à l'écran la guerre de libération. Aux côtés des plus grandes stars algériennes de l'époque, on trouve Jean-Louis Trintignant en prisonnier français très convaincant, Jean-Claude Bercq et Marie-José Nat.

Interrogé sur la question de la transposition de son livre à l'écran, l'écrivain Mouloud Mammeri a déclaré : « En conclusion, je peux dire qu'après avoir visionné le film, j'ai eu une remarque amicale pour Rachedi : 'tu as fait un western' ».

Après *L'Opium et le bâton*, le cinéma algérien se tourne vers une nouvelle série de coproductions. C'est le roman de Claire Etcherelli *Élise ou la vraie vie* qui sera le premier porté à l'écran, en ce début des années 70, par Michel Drach qui a aussi co-écrit le scénario avec Claude Lanzmann. Les deux rôles principaux sont confiés à Marie-José Nat (déjà présente dans *L'Opium et le bâton*) et à Mohamed Chouikh qui s'était illustré dans *Le Vent des Aurès* de Mohammed Lakhdar-Hamina.

Élise ou la vraie vie est l'un des rares films français qui décrit explicitement, moins de dix ans après la fin de la guerre, les combats de la fédération de France du FLN. En pleine guerre d'Algérie, Élise, une jeune femme bordelaise arrive à Paris pour travailler en usine. Elle découvre l'âpreté du travail à la chaîne et se lie d'amitié avec des immigrés algériens. Elle tombe amoureuse de l'un d'entre eux, Arezki, militant du FLN et entre dans la lutte clandestine. Son compagnon est arrêté lors d'une rafle.

Le film a pu être réalisé grâce à l'Office national du cinéma algérien qui a accepté de coproduire le film, soutenant ainsi Michel Drach et son épouse Marie-José. Les distributeurs français, tiédés par l'approche anticoloniale du film, avaient refusé de s'y associer. Voici ce que Guillemette Odicino écrivait dans *Télérama* lors de la reprise du film en salles en mai 2010 : « On comprend pourquoi le film de Michel Drach fit scandale à sa sortie, il y a quarante ans, alors que la guerre d'Algérie restait un sujet tabou en France. Le courage de son engagement, sa mise en scène simple et directe ont, encore aujourd'hui, la force d'un uppercut... Ratonnades, rafles, perquisitions humiliantes (comme dans la scène si forte où la police force Arezki à se déshabiller devant Élise), autant d'exactions de sinistre mémoire que Drach condamne d'autant

l'antihéros, du citoyen algérien lambda qui comprend que « lui aussi aurait pu le faire ».

Le film et la pièce originale connaissent un tel succès que le personnage Hassen est revenu dans plusieurs autres remakes au cinéma avec *Hassen Terro s'évade*, de Mustapha Badie (1970), *Hassen Nya* de Ghaouti Bendeddouche (1982), *Hassen Taxi* de Mohamed Slim Riad (1982) et à la télévision avec *Hassen Terro au maquis*, de Moussa Haddad (1978).

En 1968, Costa Gavras, soutenu par Jacques Perrin, ne trouve pas de lieu ni d'appui pour adapter *Z*, un roman que Vassili Vassilikos a écrit à la suite de l'assassinat de Grigóris Lambrákis, pour dénoncer la prise de pouvoir par les colonels grecs à Athènes. L'Office national du cinéma algérien entre en coproduction active dans le projet et c'est même au nom de l'Algérie que le film recevra en 1970, l'Oscar du meilleur film en langue étrangère et le Golden Globe du meilleur film étranger.

L'écrivain espagnol Jorge Semprun a signé l'adaptation du roman. Tourné dans la ferveur des luttes estudiantines de mai 1968, *Z* demeure à ce jour un symbole de la capacité qu'a une bonne adaptation filmique de dénoncer les atteintes à la démocratie.

Coprodacteur de *Z* et directeur à l'époque de l'Office algérien du cinéma, Ahmed Rachedi adapte pour son premier long-métrage de fiction le roman éponyme de Mouloud Mammeri *L'Opium et le bâton* -tourné à partir de 1969 et sorti en 1971- en conservant dans sa transposition, la trame générale de cette œuvre majeure dans la littérature algérienne.

Film de guerre à grand spectacle, *L'Opium et le bâton* relate le destin du docteur Bachir Lazrak, qui est à la fois l'auteur et le témoin de l'histoire tragique de Tala, le village où il a grandi. Il décide de quitter Alger pour rejoindre la wilaya III afin d'en renforcer les services sanitaires. A Tala, les choses ont bien changé. La famille est divisée entre son jeune frère Ali qui s'est engagé dans les rangs de l'ALN et l'aîné Bélaïd qui est un collaborateur des Français. Ces derniers essaient de retourner la population contre le FLN. Mais les habitants de Tala et de ses alentours rallient en masse les insurgés. Réunis sur la place du village, ils assistent au martyr de leur héros Ali puis à la destruction de leurs maisons et de leurs champs.

Le film a connu le plus gros succès commercial depuis l'indépendance avec près de deux millions d'entrées en Algérie, ce qui laisse pensif

tout cas à nuancer l'image de son auteur. Gianni Amelio en a fait le film le plus sensible et le plus vrai de tous ceux qui ont été consacrés à Albert Camus et à l'Algérie.

Deux ans plus tard, cette image plus nuancée de Camus revient à l'écran grâce à *Loin des hommes*, le très beau film que David Oelhoffen a tiré d'une nouvelle écrite par le prix Nobel de littérature sous le titre *L'Hôte*. Cette nouvelle faisait partie du recueil *L'Exil et le Royaume*, paru en 1957. Nous sommes en 1954. La situation est explosive et la guerre de libération vient d'éclater dans le pays. Au cœur d'un hiver particulièrement rude, deux hommes sont en fuite à travers les crêtes de l'Atlas algérien. Détesté par les colons, Daru est un instituteur d'origine espagnole qui parle l'Arabe et enseigne le Français à des enfants algériens dans un village isolé. Un gendarme l'oblige à escorter Mohamed, un villageois dissident qui doit être jugé pour une accusation de meurtre. Ils se révoltent ensemble contre l'absurdité de la violence d'où qu'elle vienne.

En 1967, Mohammed Lakhdar-Hamina (qui avait reçu le prix de la première œuvre à Cannes pour *Le Vent des Aurès*) adapte pour son deuxième long-métrage *Hassen Terro*, une pièce à succès d'Ahmed Ayad (plus connu sous le nom de Rouiched), qui assume scénario et rôle principal. La pièce et le film racontent les pérégrinations d'un héros malgré lui qui est pris, sans le savoir ni le vouloir, par les militaires français pour un terroriste (d'où le surnom de Terro). Gros succès public pour cette fidèle, mais habile adaptation qui casse un tabou sur l'action héroïque et sur la peur, présentée comme un trait propre à tout être humain. Rouiched a construit son personnage de Hassen Terro autour d'un artiste de la télévision pendant la guerre de libération et plus précisément au début de 1957 pendant la grève des huit jours, à partir de l'histoire vraie d'Ahmed Bouzrina, un héros de la 'Bataille' d'Alger. Un militant du FLN demande à Hassan d'héberger une personne qu'il connaît comme étant un fidaï important. Notre homme est plutôt peureux. Un jour, le terroriste est poursuivi jusque chez lui. Ce qui provoque l'arrestation suivie de l'interrogatoire d'Hassen par les moyens « habituels ». Il sait qu'il doit tenir vingt-quatre heures. Il lance les policiers sur une fausse piste, leur fait fouiller toute la ville et à l'issue des 24 heures, on découvre Hassan mort dans sa cellule, à la suite des tortures qu'il avait subies. Hassan est devenu le symbole de

vie exposée, Gallimard, 2009), Visconti déclare : « Mon adaptation était très différente du film finalement réalisé, et du roman de Camus. Il y avait là les échos de *L'Étranger*, des échos qui arrivaient jusqu'à l'OAS, jusqu'à la guerre d'Algérie. C'était vraiment ce que signifie le roman de Camus, qui prévoyait ce qui est arrivé ». Et devant l'opposition de la veuve de Camus, il conclut en ces termes : « Je n'ai pris aucune liberté avec l'œuvre de Camus sauf quelques coupures nécessaires dans la transposition de l'écriture à l'image et du style indirect au style direct ».

De son côté, Yacef Saadi avait demandé à Serge Michel et à Jean Sénac d'assister l'équipe de rédaction du script, mais leur nom n'est pas mentionné au générique final du film. C'est également le cas de Moussa Haddad qui fut l'un des assistants du réalisateur. Finalement, le scénario a été signé conjointement par Luchino Visconti, Georges Conchon, Suso Cecchi D'Amico et Emmanuel Roblès. C'est Marcello Mastroianni qui interprète le rôle de Meursault aux côtés d'Anna Karina, Bernard Blier, Georges Wilson et Bruno Crémier.

Le film suit de près le roman. Dans la distribution, les Européens ont des patronymes, les Algériens – filmés en prison quelques années à peine après l'indépendance de leur pays, sont dénommés « Un Arabe », niant ainsi leur droit à l'Algérianité. On retrouve plus tard dans *Un Thé au Sahara* de Bernardo Bertolucci (tiré du roman de Paul Bowles), la même vision aliénée du passé colonial européen auquel ces auteurs s'identifient malgré eux. Échec à la fois commercial et artistique confirmé par une tentative de reprise en 2010 du film restauré. Beaucoup d'admirateurs de Visconti pensent que *L'Étranger* demeure le plus mauvais film du maître italien.

Ce n'est qu'en 2012 que l'œuvre et la personnalité d'Albert Camus reviennent au devant de l'écran avec une adaptation, par le cinéaste italien Gianni Amelio, de son dernier roman inachevé *Le Premier Homme*. Camus avait pensé ce livre comme la première partie d'une trilogie qu'il avait en tête lorsqu'il fut victime d'un accident de la route en 1960. À la recherche de son père, il met en parallèle l'écrivain (Jacques Cormery dans le livre) adulte et l'enfant Camus, fils d'une famille pied-noir pauvre. Adulte, il est rejeté par sa communauté qui le considère comme un traître et par les nationalistes algériens pour qui il n'est pas allé assez loin. Découvert tardivement, ce livre n'a été édité qu'en 1994 et donne des éléments intéressants sur une période de la fin de la vie de l'auteur, au plus fort de la guerre d'Algérie. Il contribue en

crée le nègre. Mais c'est le nègre qui crée la négritude. A l'offensive colonialiste autour du voile, le colonisé oppose le culte du voile.» De son côté, Assia Djebar aborde cette question de la femme combattante dévoilée dans son livre *Femmes d'Alger dans leur appartement*. « Le corps dévoilé semble s'échapper, se dissoudre. Elle a l'impression d'être mal habillée, d'être nue ».

Après avoir remporté le Lion d'or au festival de Venise, *La Bataille d'Alger* a été victime pendant de longues années d'une censure larvée, avant de connaître enfin une sortie en 1974.

Peu de temps après *La Bataille d'Alger*, pour laquelle elle avait été créée, la société algérienne Casbah films contacte un autre monstre sacré italien pour réaliser une adaptation du fameux roman d'Albert Camus, *L'Étranger*. A l'époque, la personnalité et l'engagement connu de Visconti avaient permis l'adoption du projet en attendant le résultat final. On le savait, l'ouvrage avait suscité des critiques acerbes de la part d'anciens compagnons de route de Camus. Kateb Yacine, qui a collaboré comme lui au journal communiste *Alger Républicain*, a été le premier à dénoncer l'exclusion de l'être algérien dans le roman de Camus. Dans *Déjà le Sang de mai ensemait novembre* René Vautier se livre à une critique comparée de Camus et de Faulkner et de la place qu'occupent les arabes et les « nègres » dans leurs œuvres respectives. Évoquant dans un court-métrage la vision de l'Algérie par Camus, Jean Pélégri explique de son côté que celui-ci n'a « connu que l'endroit » et non l'envers de Tipasa et de l'Algérie. Et il conclut ainsi : « ce n'est qu'une littérature du littoral ». Cette dernière expression de Pélégri n'est pas anodine car les auteurs algériens de diverses communautés reprochaient à Camus d'avoir préconisé une solution de deux pays, avec le littoral comme patrie des pieds-noirs. Truffaut pour sa part, trouve *L'Étranger* « inférieur à n'importe lequel des 200 romans que Simenon a écrits ».

Pressentant sans doute la difficulté artistique, mais surtout politique de la transposition de son roman à l'écran, Albert Camus s'y était fermement opposé de son vivant. L'écriture du scénario avait commencé peu après sa mort. Elle a été laborieuse en raison des exigences de la veuve de l'auteur, Francine Camus, qui avait exigé une fidélité absolue au roman. Mécontente du traitement initial fait par Georges Conchon, elle fit appel à Emmanuel Roblès pour superviser le travail d'adaptation. Dans une interview accordée à Laurence Schifano (*Une*

achevé répond parfaitement à cet objectif, puisqu'il est celui qui a le plus contribué à propager une image exemplaire de la lutte armée pour l'indépendance de l'Algérie. En ce sens, *La Bataille d'Alger* se présente comme un hommage à la lutte du peuple algérien, mais aussi comme une émouvante évocation du rôle des femmes dans cette épopée. Œuvre remarquable d'où surgissent avec éclat les femmes troquant leur voile blanc contre la liberté. La personnalité de son auteur et coproducteur, Yacef Saadi, a sans doute joué un rôle important, puisqu'il a été le responsable politique de ces femmes. Le scénario a été écrit par l'un des meilleurs scénaristes de sa génération, Franco Solinas. Ce dernier avait signé des films pour les plus grands noms du cinéma italien, mais aussi pour Nicholas Ray, Joseph Losey ou Costa Gavras. Solinas a sans doute eu parfois à arbitrer entre Pontecorvo et Yacef Saadi qui ont tous deux essayé d'imprimer leur empreinte personnelle sur le film. Pour pouvoir accéder à des lieux presque exclusivement fréquentés par des pieds-noirs, il fallait recruter des jeunes militantes ayant le type européen. Yacef Saadi avait ainsi choisi les Djamilia, Hassiba, Zohra, Baya etc. Pourtant, Pontecorvo a retenu dans son casting des actrices de type méditerranéen pour bien donner au film une identité italienne et l'insérer dans la vague terminale du néoréalisme.

Une autre explication pourrait être avancée. Le scénario crée un lien de cause à effet entre l'attentat de la rue de Thèbes - perpétré par des réseaux extrémistes de pieds-noirs - et la décision d'envoyer des femmes poser des bombes en quartier européen. Après l'attentat, on voit des femmes voilées pleurant leurs morts. Puis Pontecorvo insère un plan dans lequel Ali la Pointe manifeste sa colère au milieu d'un groupe d'hommes et de femmes voilées dénonçant les assassins. Cet appel à la vengeance se traduit par l'arrivée de Hassiba qui enlève son haïk et commence à s'habiller en européenne (elle est en réalité vêtue comme une femme moderne émancipée). Un travelling arrière montre que c'est le miroir qui reflète la vraie image de la nouvelle Hassiba qui est prête pour accomplir son devoir de patriote. En choisissant des actrices plus typées méditerranéennes que les réelles protagonistes, Pontecorvo a sans doute voulu signifier qu'il parlait de toutes les femmes d'Algérie. La présence des femmes dans cette scène charnière traduit un discours des auteurs du film suggérant que la révolution s'intensifiait grâce à l'engagement des femmes et des enfants dans la lutte.

La scène de Hassiba se préparant face au miroir, rappelle la réflexion de Frantz Fanon dans *L'Algérie se dévoile* : « C'est le Blanc qui

film collectif *L'Enfer à dix ans*, intitulé *La Grive*. Ce moyen métrage reprend la légende grecque de Marathon pour apporter un témoignage. Cet enfant est chargé de livrer un message aux maquisards du FLN dans les montagnes de Kabylie.

Trente ans après, en 1997, Abderrahmane Bouguermouh signera le premier long-métrage entièrement parlé en langue berbère avec *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri. Écrit en 1968 en langue berbère, le scénario est rejeté par la commission de lecture de l'époque. Ce n'est qu'au début des années 1990 qu'on peut voir aboutir le projet. Le film bénéficiera d'une aide publique algérienne. Le film raconte l'histoire de Tasga, un village isolé, niché sur les contreforts du Djurdjura, au temps de la seconde guerre mondiale. Chronique de la jeunesse kabyle à une époque où chacun tente de poursuivre ses rêves, ses amours, son avenir, de faire face à la misère ou à la mort trop présente.

Au cours des années soixante, le cinéma algérien s'est beaucoup ouvert à la coproduction, pour deux raisons majeures : porter aussi loin que possible dans le monde l'image de la révolution algérienne et former des techniciens au contact d'équipes européennes chevronnées. La plupart de ces coproductions ont utilisé des sources littéraires pour les adapter à l'écran. C'est le cas de *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, dont on oublie souvent qu'il est transposé du livre éponyme de Yacef Saadi, l'un des protagonistes importants de cet épisode de la guérilla urbaine qui s'est manifestée dans plusieurs villes d'Algérie.

Selon l'ancien président du GPRA, Benyoucef Benkhedda, « l'expression 'Bataille d'Alger' est une invention des chefs 'paras' qui se sont vantés de l'avoir remportée haut la main ». Et pour confirmer l'ironie du sourire de Ben M'hidi, le 11 décembre 1960, le peuple d'Alger (et le lendemain dans la plupart des grandes villes du pays) sortait massivement dans les rues pour exprimer son soutien au FLN et pour dire non à toute solution autre que l'indépendance totale.

Pour les dirigeants de la Révolution, l'objectif prioritaire était d'aboutir à l'internationalisation du conflit. Benkhedda évoque cet impératif dans l'un de ses ouvrages. « Il fallait internationaliser l'affaire algérienne de manière à amener les autres nations à s'y immiscer et à forcer la France à faire droit aux revendications du FLN ». La phrase de Benkhedda montre à fortiori, qu'en dépit de la concession faite à travers le titre par les producteurs et auteurs à des motifs commerciaux, le film

En Europe, la fin des années soixante a été fortement marquée par le cinéma d'auteur, souvent synonyme d'écriture exclusive des scénarios et des dialogues par le réalisateur. Cela n'a pas empêché le jeune cinéma algérien émergeant de se tourner vers des œuvres ou des auteurs pour élaborer des traitements filmiques. En 1965, l'Algérie s'apprêtait à recevoir le sommet des pays afro-asiatiques. Pour commémorer cet événement, le centre du cinéma algérien, dirigé par Mahieddine Moussaoui, avait commandé au jeune cinéaste Ahmed Rachedi, un long métrage documentaire destiné à raconter en archives les luttes des peuples d'Afrique et d'Asie pour leur émancipation politique. Le titre du projet (*L'Aube des damnés*) fait ouvertement référence à Frantz Fanon et à son ouvrage *Les Damnés de la terre*. Placé dans l'esprit de Fanon, le scénario avait été initialement écrit par René Vautier. Il devait marier des scènes tournées dans l'Algérie nouvellement indépendante et des éléments d'archives filmées. Ahmed Rachedi explique dans une interview qu'il a fallu visionner près de 200 000 mètres d'archives. Le tournage traîna en longueur, d'autant qu'à la veille de la tenue du sommet afro-asiatique prévu, un coup d'état militaire renversait le président élu Ahmed Ben Bella. Ce dernier disposait d'une aura particulière dans le mouvement des non-alignés et il a donc fallu remanier le scénario pour l'éloigner de tout culte de la personnalité. Mouloud Mammeri, écrivain et anthropologue reconnu, fut chargé de l'écriture du commentaire. Le résultat fut un texte magnifique, appuyant une marche inexorable vers la liberté et les rêves de justice pour le futur.

Un autre jeune cinéaste, connu pour être l'ami des écrivains, avait fait appel à Malek Haddad pour l'écriture de deux courts métrages de fiction. Réalisé en 1965, *Comme une Âme*, est un moyen-métrage tourné en berbère. Il est immédiatement rejeté par le Ministère de l'information qui exige une copie en arabe. Abderrahmane Bouguermouh sera exclu du Centre du cinéma (CNC) et ne sera réintégré qu'en 1967 lors de la création de l'Office du cinéma (ONCIC) après la dissolution du CNC. Il assistera le directeur de l'ONCIC, Ahmed Rachedi pour la préparation et la réalisation de *L'Opium et le bâton*, adapté de l'œuvre de Mouloud Mammeri dont Bouguermouh était très proche. En 1968, il réalise le premier film jamais produit sur les événements de mai 1945 qu'il a vécus aux côtés de son autre ami Kateb Yacine. *Comme une âme* et *Mai 45* ont mystérieusement disparu depuis.

En 1968, Abderrahmane Bouguermouh s'appuie à nouveau sur un texte de Malek Haddad pour réaliser un des plus beaux volets du

sous le nom de France V. Et ce sont surtout des réalisateurs musulmans qui allaient transposer à l'antenne des œuvres du répertoire classique français. Parmi eux, Sid Ali Djenaoui – qui connut par la suite une tragique destinée – adapta en 1958 des pièces de théâtre, *L'Affaire des poisons* de Victorien Sardou ou encore *Feu Monsieur de Marcy*, d'après une comédie en 2 actes de Max Régner et Raymond Vincy. Il réalisera aussi un *Polyeucte* de Corneille.

De son côté, Mustapha Badie adaptait en arabe dialectal pour la Télévision française, un conte des *Mille et une nuits*, *L'amour d'une fée*. C'est d'ailleurs ce dernier qui, historiquement, réalisa en 1963 la première adaptation d'une œuvre littéraire algérienne avec *Nos Mères*, tirée de la pièce *Les Enfants de la Casbah*, écrite pendant la guerre par Abdelhalim (connu aussi comme Boualem) Raïs pour la troupe du FLN à Tunis. Vingt ans plus tard, Hadj Rahim réalisera un remake de cette pièce en reprenant son titre original *Les Enfants de la Casbah* (1984).

Trois ans à peine après l'indépendance de l'Algérie, Mark Robson produit et réalise un film franco-américain adapté du roman de Jean Lartéguy, *Les Centurions*. Le film est ouvertement à la gloire du colonel Marcel Bigeard et des officiers français qui, humiliés à Diên Biên Phu, ont voulu redorer leur blason en Algérie. À la tête d'un régiment de parachutistes coloniaux, le lieutenant-colonel Pierre Raspeguy incarne à travers Anthony Quinn, le colonel Bigeard. Ce dernier est chargé de retrouver un chef de la résistance algérienne, un ancien officier qui a servi sous ses ordres durant la bataille de Diên Biên Phu. Réalisé selon des standards américains, *Les Centurions* s'appuie sur un récit et une idéologie française impériale décrite par Jean Lartéguy dans son ouvrage, mais également dans le scénario que l'auteur a cosigné avec Nelson Gidding. Le film a bénéficié d'une distribution exceptionnelle avec notamment Alain Delon, Georges Segal (dans le rôle de Larbi Ben M'hidi), Claudia Cardinale (dans le rôle d'une poseuse de bombe), Maurice Ronet (dans le rôle d'Aussaresses), Michèle Morgan etc. Mais pas un seul acteur algérien ou arabe ! Anthony Quinn est allé même, jusqu'à dédicacer une photo du film à Bigeard en inscrivant ces mots : « Vous l'avez vécu, je l'ai simplement joué » !

Malgré la glorification évidente de l'action coloniale qui traverse ce film, il va longtemps rester le seul à montrer des images de la vraie guerre d'Algérie.

Sauf pour Jean Pélégri qui fut le seul à être adapté avant 1962. En effet, lorsque dans la veine des négociations d'Évian, Georges Derocles de la société algérienne de production Studio Africa, décida de transposer à l'écran *Les Oliviers de la justice* de Jean Pélégri paru en 1959, il ne trouva aucun « pied-noir » pour réaliser le projet. Selon Derocles (cité par Sébastien Denis), c'est Charles de Gaulle lui-même qui aurait demandé la réalisation du film et favorisé sa production par le biais du ministère de la Culture. Le producteur fera alors appel à un américain, James Blue qui avait vécu un temps à Alger pour filmer ce récit émouvant d'un pied-noir revenant à Alger en 1961 voir son père mourant. Dans le scénario qu'il a co-écrit, Jean Pélégri – il s'est toujours affirmé comme un « Algérien de cœur » - livre un poignant plaidoyer pour une coexistence des communautés européenne et indigène (regroupant Musulmans et Juifs) dans une Algérie indépendante. Le film a été présenté en 1962 au festival de Cannes, au moment où la France rapatriait la grande majorité des ressortissants d'origine européenne et que l'Algérie entraînait déjà dans des crises de pouvoir. Les locaux de la société de production ont même été plastiqués par l'OAS. Venu un peu tard, cet appel pour une Algérie multicommunautaire et multiconfessionnelle a été mal accueilli de part et d'autre de la Méditerranée. Considéré en Algérie comme de la guimauve, le film a longtemps été oublié en France.

Dès 1957, l'Algérie combattante avait entrepris la réalisation de films pour soutenir sa lutte pour l'autonomie, faisant souvent appel à des cinéastes, non seulement sympathisants de sa cause, mais aussi engagés à ses côtés.

On pourrait établir la première relation entre la littérature et le cinéma à travers le film de Yann et Olga le Masson *J'ai huit ans*, réalisé avec l'aide de Jacques Charby sur les dessins des enfants que traitait Frantz Fanon. Il faut rappeler ici que la production des films de combat relevait d'une cellule cinéma au sein de laquelle les scénarios et les commentaires étaient écrits par des auteurs, journalistes ou intellectuels comme Serge Michel, Mahieddine Moussaoui, ou Pierre Chaulet. C'est souvent cette cellule qui coordonnait les travaux de montage, réglant au plus près, les détails des commentaires. On peut donc dire que les films étaient le fruit d'une écriture collective.

En réaction aux premiers films produits par le FLN à Tunis, la télévision française ouvrait le 24 décembre 1956 une station à Alger

1 - ALGÉRIE

Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma algérien : une histoire si riche, mais pourtant inachevée...

Ahmed Bedjaoui

Au cours de la période coloniale, et jusqu'en 1962, le cinéma français a produit près d'une centaine de films sur l'Algérie. En analysant cette production, on se rend vite compte qu'il s'agit surtout de films initiés en France et réalisés par des cinéastes de la métropole, comme il était convenu d'appeler alors la France. En comparaison, les Européens natifs d'Algérie sont quasiment absents de la production cinématographique de l'ère coloniale. Comme si l'Algérie n'était qu'un territoire de chasse pour le cinéma français. La plupart des films étaient d'ailleurs majoritairement tournés en France, dans des décors reconstitués, complétés par quelques scènes de raccord en Algérie. Ainsi la Casbah de *Pépé le Moko*, réalisé par Julien Duvivier en 1937, a été recréée dans les studios de Pathé Cinéma.

Le cinéma français a rarement fait appel à la littérature pour écrire des adaptations filmiques sur l'Algérie. Outre le fameux *Pépé le Moko* d'après le roman éponyme d'Henri La Barthe (alias Ashelbé) qu'on vient d'évoquer, on peut citer *L'Atlantide* de Pierre Benoit, réalisé par Jacques Feyder en 1921, deux adaptations (1914 et 1949) pour *Le Roman d'un Spahi* de Pierre Loti, ou encore *L'Escadron blanc*, film français réalisé par René Chanas, sorti en 1949, adapté du roman éponyme de Joseph Peyré. Il est vrai que la riche production littéraire due à des auteurs nés en Algérie tels Emmanuel Roblès, Jean Roy, Jean Sénac ou Jean Pélégri était plutôt hostile au système colonial tel qu'il fonctionnait, même si l'œuvre de leur contemporain, Albert Camus reste controversée à cet égard. Nous verrons plus loin qu'il a fallu attendre l'indépendance de l'Algérie pour que les œuvres de ces auteurs soient portées à l'écran.

I . DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN,
D'UN PAYS À L'AUTRE

Ghassan Kanafani, Palestine, 1963). Le patrimoine n'a pas été oublié pour autant. Pour ne prendre que cet exemple, un cinéaste palestinien, Youssef Susan, a réalisé en 2011 *Habibi*, basé sur l'antique parabole soufie du 7^e siècle, *Majnoun Layla*.

Au Maghreb, c'est en Algérie que l'on trouve le plus grand nombre d'œuvres littéraires portées à l'écran, mais aussi d'auteurs attirés par l'écriture de scénarios. On y compte près de 90 films ayant une relation avec la littérature, que ce soit à travers des adaptations ou des participations d'écrivains à l'élaboration de scripts, parfois même, comme ce fut le cas d'Assia Djebar, par le passage à la réalisation. Les relations ont peut-être été plus ténues en Tunisie et au Maroc. Mais pas moins riches. C'est le cas de *La Noce*, (collectif, Tunisie, 1978, d'après *La noce chez les petits bourgeois* de Bertold Brecht créée en 1926), de *Noces de sang* (Souheil Ben Barka, Maroc, 1978, d'après la pièce éponyme de Federico Garcia Lorca, 1932) dont la matière a été transférée en pays berbère, dans l'Atlas : une véritable appropriation.

On trouvera dans cet ouvrage des textes de synthèse sur les adaptations produites dans ces différents pays. Il y est fait la part des différentes littératures ; on y distingue les adaptations de la littérature arabe classique, de la littérature arabe moderne, de la littérature occidentale, des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, mais aussi de contes et légendes, y compris pour le Maroc et l'Algérie celles issues de langues locales comme le Berbère. La question frise parfois la traduction. Ainsi pour *La Colline oubliée* écrit en langue française, filmé par Abderrahmane Bouguermouh en pays berbère avec des dialogues entièrement en berbère. Cet exemple n'est pas isolé au Maghreb.

L'ouvrage ne peut être, vu l'abondance de la matière, qu'exploratoire. Le sujet appelle d'autres études et analyses sur le rapport privilégié de certains cinéastes avec la littérature, les relations entre les genres littéraires et les genres cinématographiques : drame, mélodrame, comédie...

Nous aimerions remercier ici, outre nos éditeurs, tous les collègues qui nous ont apporté à partir des pays arabes dont les productions sont abordées dans cet ouvrage collectif, leur éclairage, leur savoir et leur vécu exceptionnel.

essentielle, pour ne pas dire cruciale : comment ont pu se concilier, voire se marier, l'écrit et l'image dans des sociétés où l'oralité l'a depuis longtemps emporté sur le récit littéraire ?

La question s'est posée très tôt en Égypte, le seul pays arabe où il y ait eu, dès les années 30, des studios étant nés, une production significative de films. Il n'y a eu ailleurs, avant les indépendances que des pionniers isolés, pas d'industrie. Or il y a une corrélation : le cinéma égyptien n'est pas seulement le plus ancien et de très loin le plus important du monde arabe, c'est sans conteste celui qui a produit le plus grand nombre d'adaptations d'œuvres littéraires. Surtout dans les années 40, 50 et 60. Les œuvres de la littérature occidentale ont certes précédé celles de la littérature arabe. C'est un reflet de la culture des cinéastes et des scénaristes. Mais destinées au public presque exclusivement populaire du cinéma égyptien, et de tous les pays où il s'exportait, ces adaptations ont toutes été des transpositions dans la géographie et la culture du pays. Un tel phénomène, dont on n'a pas l'équivalent, mérite examen. Au moment où beaucoup de pays ne disposaient pas encore d'un cinéma national, le cinéma égyptien était perçu par les publics de ces régions comme tout simplement *le* cinéma arabe. De Kamel Salim à Salah Abou Seif, cette industrie du film amenait jusqu'aux lointaines contrées arabophones un message culturel identitaire fort, dans lequel les sources littéraires offraient une dimension supplémentaire.

L'adaptation, très libre parfois - peu importe - a représenté la meilleure manière de rendre la littérature accessible aux masses arabes. Mais il ne s'est pas seulement agi de vulgarisation. La littérature nationale a très vite en outre pris le relais. De Tawfik Al Hakim à Youssef Idriss tous les grands écrivains égyptiens ont été adaptés. Les cinéastes égyptiens n'ont pas attendu que Naguib Mahfouz se voie décerner le prix Nobel de littérature (il est, à ce jour, le seul écrivain arabe à l'avoir obtenu) pour adapter ses romans. La relation a été subtile et complexe : l'auteur de *L'impasse des deux palais* (1957) est aussi celui des écrivains égyptiens qui a le plus collaboré avec les cinéastes. On peut même dire qu'il est pour quelque chose dans la marche du cinéma égyptien vers le réalisme.

Au Liban, en Syrie, en Irak ou en Palestine, l'adaptation a aussi représenté la meilleure manière de rendre la littérature accessible aux publics arabes. Mais il y a eu aussi conjonction entre adaptation d'œuvres d'écrivains contemporains et réflexion sur l'histoire présente. Que l'on songe aux *Dupes* (*Al Makhdououn*, Tewfik Saleh, Égypte/Syrie, 1969, d'après *Des hommes sous le soleil*, *Rijal fi Shams*, de

INTRODUCTION

Ahmed Bedjaoui

Michel Serceau

Le cinéma égyptien classique est un cinéma de genre à vocation populaire. Les cinémas du Maghreb, nés après les indépendances ou, dans le cas de l'Algérie, durant la guerre de libération, ont été des cinémas de combat. Les films arabes d'aujourd'hui sont des reflets des printemps arabes ou des aspirations des peuples à l'éclosion d'un printemps... Autant d'idées qui circulent en Europe où les cinémas arabes sont les moins connus, moins que les cinémas asiatiques, même et peut-être surtout des cinéphiles. Ces idées ne sont sans doute pas infondées, elles correspondent en partie à des réalités. Mais elles restent des idées reçues. Elles occultent d'autres aspects des cinématographies des pays arabes.

L'objectif de cet ouvrage est donc de contribuer à combler un manque en demandant à des critiques et spécialistes d'apporter les compléments d'information nécessaires. Nous aurions pu faire une série de monographies sur les grands cinéastes arabes (Chahine n'est pas le seul ?), dont le propre est de transcender l'actualité. Mais à cette approche encore trop cinéphilique nous en avons préféré une autre qui témoigne autant, sinon plus, de la relation qu'entretiennent les cinémas arabes - comme d'autres - avec la culture. Il s'agit d'évaluer la place qu'y occupe la littérature, la part des sources littéraires dans la production des films, qu'ils soient d'auteur ou pas.

Les relations difficiles qu'ont eues longtemps les deux formes d'expression ont engendré des préjugés : l'adaptation ne peut être que trahison, le cinéma ne peut rivaliser avec la littérature que s'il se hausse au-dessus du récit..., on n'attend pas cette entrée. Elle est pourtant

démanteler les mensonges qui se sont accumulés dans la culture des médias occidentaux, et diffuser dans le monde une image réelle des Arabes à travers l'histoire. Ce travail de restauration de notre image par le cinéma peut prendre des années et des années d'efforts politiques, pour détruire les mensonges et les malentendus et que l'Occident comprenne enfin la réalité de nos valeurs essentielles.

Le changement de perception par l'image est important. Les Américains ont su insuffler à leurs films une charge émotionnelle et humaine afin d'édulcorer les défaites qu'ils ont subies au Vietnam et dans d'autres lieux. L'Amérique a su utiliser son cinéma pour ne pas être perçue comme un pays vaincu, ou manquant d'humanité. Si de notre côté, nous ne désirons pas travestir la réalité, notre devoir est de défendre la Palestine opprimée par la machine de mort sioniste, ou encore les peuples de Syrie et d'Irak, dont les griffes de Daech tentent de détruire la civilisation ainsi que toute la dimension humaine et historique.

Notre responsabilité historique est immense. C'est pour cela que le cinéma arabe doit être plus grand que la douloureuse réalité afin que ses représentations filmiques soient capables de changer l'image entretenue dans plusieurs capitales du monde. Pour cela, il est urgent que la caméra s'oriente vers des horizons plus ciblés. Le monde attend, mais le temps presse.

Azzedine Mihoubi
Ministre de la Culture

Le cinéma, c'est l'ombre de l'histoire, mais aussi le miroir dans lequel se reflète l'image de l'homme, où qu'il se trouve.

Les arabes ne sont pas restés en marge du champ de l'objectif de la caméra, avec ses lumières et ses couleurs. Ils ont rapidement intégré le jeu de l'image et offert au reste du monde, des chefs-d'œuvre authentiques produits grâce à cette fascinante intelligence qui leur est propre. Les exemples ne manquent pas : on peut citer au hasard des films aussi prestigieux que *Chronique des années de braise*, *La Momie*, *Omar El Mokhtar*, *La Terre*, *Bess ya bahr*, *Le Paradis aujourd'hui*, *El makhdou'oun*, *Halfaouin*, *Le Pain nu*, *L'Immeuble Yacoubian*, *Omar Gatlatou*, et bien d'autres que l'Histoire n'est pas prête d'effacer de ses tablettes.

Les Arabes ont apporté leur part de bonheur aux spectateurs du septième art, avec des films qui ne sont pas le produit du néant. Les chefs d'œuvre du cinéma arabe qui ont marqué les esprits ont été enfantés par des chefs d'œuvre de la littérature arabe, tels les romans de Naguib Mahfoud, Ihsan Abdelkadous, Ghassan Kanafani, Abdelhamid Ben Hadouga, Mouloud Mammeri, Mohamed Choukri, Alaa El Aswani, et bien d'auteurs écrivains de renom. Tout comme ce fut le cas pour des œuvres littéraires universelles aussi prestigieuses que *Les misérables*, *Autant en emporte le vent*, *Guerre et paix*, *Code da Vinci* et que le cinéma a immortalisées.

Les cinéastes fournissent d'immenses efforts pour "traduire" sous forme de scénarios, des idées afin d'en faire des films réussis, mais ce qui importe avant tout, c'est l'harmonie de l'image avec les mots, du papier écrit avec l'écran. Lorsque l'écrivain et le metteur en scène partagent la même vision, alors l'idée abstraite pourra prendre la forme du réel qui transite par l'image, la lumière et le jeu des comédiens, créant ainsi des instants de plaisir infini.

Le cinéma arabe fait face aujourd'hui à de grands défis, en particulier la nécessité de participer à défendre une nation menacée dans son histoire et dans son identité, mais également secouée par l'extrémisme et l'exclusion religieuse ; autant de dangers qui peuvent conduire certains de ses enfants à l'apologie de la violence et du terrorisme.

La caméra doit impérativement s'orienter vers les problèmes de l'homme et de son destin, en filmant la réalité sous des angles de prises de vues capables d'envoyer des signaux en direction de l'autre, afin de

PRÉFACE

M. Azzedine Mihoubi, écrivain, scénariste et ministre algérien de la culture

La caméra est l'âme de l'idée

A peine le mot « fin » est-il apparu sur l'écran, qu'un autre film a déjà commencé, avec ses commentaires et ses analyses. Certains diront qu'ils ont perdu leur temps avec un navet qui ne méritait pas le déplacement ; d'autres affirmeront que le réalisateur aurait plutôt dû faire ceci ou cela ; certains en revanche avoueront avoir apprécié cette œuvre artistique remarquable et qui mérite d'être saluée avec enthousiasme. Le cinéma est d'abord une forme de création qui conduit au plaisir du spectacle en donnant toute sa charge à l'image ; elle est aussi l'Histoire sur laquelle se brisent les obstacles du temps, le passé s'entremêlant avec le présent et le futur, tandis que la langue se déploie dans des dialogues enrichis par l'image, la lumière et le son. Ainsi l'espace devient le témoin de la naissance de films qui rencontrent l'éternité...

Depuis que les frères Lumière ont créé cet art magique il y a plus d'un siècle, le monde produit chaque jour des centaines de films, et le cinéma arabe n'est pas resté à la traîne de cette grande aventure. Bien au contraire, il a été un affluent marquant du 7^e art, séduisant le spectateur avec ses belles histoires, racontant l'amour, la guerre, l'espoir et la douleur, l'angoisse, le silence, l'égarement avec la mort semée par la folie des hommes. Le cinéma arabe a su ainsi dévoiler les dures réalités de la vie, faites parfois de trahisons et de mensonges

Les auteurs de cet ouvrage remercient :
Le ministre de la Culture, M. Azzedine Mihoubi
Le Directeur Général de l'ONDA, M. Sami Bencheikh El Hocine

Cet ouvrage a été publié avec le concours de l'Office National des
Droits d'auteur et Droits Voisins.

© Éditions Chihab, 2016.

ISBN : 978-9947-39-216-4

Dépôt légal : 1^{er} semestre 2016

Ahmed BEDJAOUI
Michel SERCEAU

LITTÉRATURE ET CINÉMAS ARABES

Ouvrage collectif
sous la direction d'Ahmed Bedjaoui
et de Michel Serceau

Avec la participation de :

Salma Mobarak
Abdelkrim Gabous
Moulay Driss Jaïdi
Walid El Khachab

CHIHAB ÉDITIONS

LITTÉRATURE ET CINÉMAS ARABES

