

Secka Guèye

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DU POLAR AFRICAIN FRANCOPHONE : LES EXEMPLES DE *RAMATA ET DE MORITURI*.

Résumé

Il s'agit dans cet article de poser la question de l'adaptabilité du roman policier africain à l'écran pour en souligner les difficultés et les exigences. En réalité, on retrouve dans le cinéma africain des histoires déjà repérées ailleurs auparavant dans le polar africain. Cet intérêt du cinéma pour le polar tient compte de l'épanouissement du genre en Afrique depuis quelques décennies ainsi que la grande diversité qui le caractérise. Le romancier et le cinéaste sont dans des domaines artistiques différents qui leur imposent des codes auxquels ils doivent se conformer. Il faut retenir qu'avec l'adaptation du modèle policier africain, des réalités nouvelles sont nécessairement exprimées sous les traits d'un écho cinématographique. Ainsi, à travers l'analyse de deux films dont les scénarios sont bâtis sur des romans policiers africains (*Ramata* d'Abasse Ndione et *Morituri* de Yasmina Khadra), cette étude montre, d'une part, les modifications observées dans les deux exemples et d'autre part, l'originalité et le degré de fidélité du film par rapport au roman adapté.

Mots clés : polar, cinéma, adaptation, fidélité, modification

Abstract

This article is about the issue of the african thriller's adaptability on the screen so as to emphasize the difficulties and requirements. In fact, we find in african cinema stories already spotted in the african thriller. The cinema's interest for the thriller takes into account the blossoming of the genre in Africa since some decades and also the huge diversity characterising it. The novelist and film-maker are in different artistic domains which impose them codes to abide by. It's important to recognise that with the adaptation of african thriller modal, new realities are necessarily painted under the traits of a film echo. Thus, through the analysis of two movies based on some african thrillers (Abasse Ndione's *Ramata* and Yasmina Khadra's *Morituri*), this paper shows, on one side, the modifications observed in both examples and on the other, the originality and extent of fidelity in relation to the adapted novel.

Keywords: thriller, cinema, adaptation, fidelity, modifications

Introduction

Aujourd'hui, toutes sortes de faits compromettent l'expression romanesque et rendent difficile le développement du roman en tant qu'activité artistique. Avec la révolution technologique, le mode d'appropriation esthétique le plus courant reste la représentation cinématographique. C'est sans doute, dans ce contexte que le roman policier et le cinéma apparaissent dans une relation de nécessité. Au moyen du cinéma, le roman policier s'affirme dans sa dimension la plus attrayante. Il faut rappeler ici que si le roman est le genre qui se prête le plus à la peinture sociale ; le genre policier élargit et enrichit la créativité en intégrant des domaines de la vie sociale ignorés dans le roman traditionnel. En effet, du point de vue de sa communicabilité, il convient de signaler que le roman en général connaît une cible minoritaire, une élite. Le langage parfois interdit son assimilation à de vastes parties de la société. Le cinéma reste, par contre, un art des masses qui garantit une large diffusion de principes et d'idéologies. De ce point de vue, il faut reconnaître qu'il est plus proche de la vie sociale. L'on présente souvent la création cinématographique comme le triomphal succès de la communication du point de vue de l'attraction, non sans vouloir suggérer par-là que le reste de l'art, romanesque compris, doive s'en remettre au même principe. Yasmina KHADRA reconnaît au cinéma sa popularité.

« Le cinéma touche plus de monde que les livres et donne la chance inouïe aux Algériens d'intégrer leur propre culture et leur propre littérature. Mon travail d'écrivain, à l'instar de celui des autres écrivains, a longtemps été inaccessible au commun des lecteurs à cause d'un coût décourageant et d'une politique culturelle instable, sinon carrément folklorique. (...) Oui, incontestablement, le cinéma pourrait élargir l'audience d'une œuvre écrite et intéresser un public réticent quand il s'agit de littérature, mais disponible quand il est question de spectacle.» (KHADRA, 1999, p.7).

Il y a donc à examiner leur rapport de près. Le roman est véritablement une œuvre d'art qui lutte contre le vide intellectuel et le goût banal qui satisfait parfois le cinéma. Cependant, par leur fonction critique ils peuvent tous les deux contribuer à élever la conscience de la réalité. Notre époque n'est pas la première à avoir posé la question de l'adaptation cinématographique du roman. Déjà au milieu du XXe siècle, en pleine apogée du cinéma, on arrivait à se demander si la production romanesque ne correspondait pas à une phase archaïque de l'expression artistique. Angeles Sanches HERNANDES trouve de son côté que « le roman existe depuis l'Antiquité; par contre, le cinéma est un art jeune, son histoire se borne environ à un siècle d'existence et, pourtant, il est certain qu'il s'agit à présent d'un instrument privilégié pour la création de culture, mais aussi dépositaire et diffuseur de celle-ci. » (HERNÁNDEZ, 2007, p.2). Aujourd'hui, la suprématie de l'écran est proclamée dans un

contexte marqué essentiellement par une « civilisation de l'image » (CLERC, 1993, p.3). Voilà qui est suffisant pour que la question ne soit pas éludée. D'emblée une double question se pose : l'adaptation cinématographique du roman policier africain se réduit-elle à une représentation stricte du récit, ou s'agit-il d'une libre expression de la créativité artistique ? Selon la méthode de transformation adoptée par le réalisateur, le film peut conserver l'authenticité du récit policier ou dans une autre mesure trouver une signification idéologique différente de celle du roman. À cet égard, notre étude retient deux romans policiers africains (*Ramata* d'Abasse NDIONE et *Morituri* de Yasmina KHADRA) portés à l'écran par des réalisateurs différents. Le choix de ce corpus nous permettra de montrer les orientations dans l'adaptation cinématographique du roman policier africain. Une étude comparative des deux films permettra sans doute de mettre en relief les difficultés et les exigences de cet exercice. Dans un premier temps, nous tenterons de poser la question de l'adaptabilité du polar africain francophone, puis dans un second temps, il sera question de déceler les modifications et l'originalité des films retenus dans le corpus.

1. Poser la question de L'adaptabilité

Les difficultés de la réalisation : pour beaucoup de critiques du cinéma, l'adaptation cinématographique signifie l'assujettissement du réalisateur à une logique narrative, et que la création doit s'ajuster aux lois du récit policier.

« L'usage courant emploie le terme adaptation pour désigner à la fois l'ensemble des techniques réunissant, visant à transformer une œuvre littéraire en œuvre cinématographique. Ces techniques et ces moyens répondent aux besoins d'histoire et de sujet du cinéma. » (CHOUIKH, 2018, p.16).

La perception esthétique de l'œuvre cinématographique est caractéristique du rapport entre le roman et le film. Plus le roman devient célèbre et reconnu, plus il exige une appropriation adéquate, qui ne rejette pas forcément son contenu idéologique, mais qui au contraire, doit le traduire et mieux l'exprimer. À travers cet acte, le lecteur réalise qu'il développe une relation qui témoigne de la nature créatrice de l'artiste et du degré dans lequel il se l'approprie. La perception esthétique qui caractérise le rapport entre les romans policiers et le film est un acte de reconnaissance. Le roman policier entretient une relation historique et sociale avec le lecteur. Ainsi, il est une réalité qui s'intègre au monde. Rappelons tout de suite que

« Si le genre policier ressemble au roman « classique » tout au moins par le caractère de l'inspiration, il en diffère profondément par sa technique (crime, détective, enquête, lieux) et par son projet littéraire. Par définition, le roman policier s'intéresse aux marges, à la marginalité et aux déviations sociales.» (COLIN, 1999, p.31).

L'adaptation cinématographique doit être la représentation et le prolongement de l'œuvre romanesque. Le roman est destiné avant tout à être contemplé et lu. Le réalisateur prend conscience qu'il se retrouve avant tout devant le résultat d'une activité créatrice. Et c'est là où se trouve la première difficulté de l'adaptation cinématographique. En vérité, lorsque le réalisateur décide de s'inspirer d'un polar, il doit surtout éviter, en adaptant l'œuvre romanesque, de déconstruire l'imagination du lecteur. Il doit éviter de rompre la continuité du récit lorsqu'il articule les différentes séquences du livre. L'image et le dialogue doivent toujours convenir au sens du film. Il est difficile d'articuler les différentes parties du récit dès lors que tout ne s'explique pas de façon rationnelle dans le roman policier africain, le fantastique y est admis. Ce qui rend difficile la représentation cinématographique. Cependant, le réalisateur doit surtout garder toute sa liberté créatrice. En réalité, lorsqu'on adapte un roman à l'écran, on est obligé d'adopter l'œuvre selon sa propre vision du monde et sa compréhension de la philosophie qui se dégage globalement du texte. Il convient de signaler également que le roman policier est un genre difficile à transposer du fait de la complexité de l'intrigue (la dualité de l'histoire : le récit du crime et celui de l'enquête) et de la profusion des personnages qui interviennent dans le cadre de l'histoire de l'enquête policière. Une autre difficulté réside dans l'expression des vices et défauts dans les sociétés modernes exacerbées par le langage cru des auteurs de roman policier. Le polar africain lève les tabous. Il provoque ce commencement décisif, fait de réflexion, qui nous transporte au cœur des problèmes sociaux, avant de nous ménager l'accès à une critique objective de nos sociétés. Il faut reconnaître que tous ces paramètres rendent l'adaptation du polar africain un peu plus difficile.

Dès lors, le roman peut, à travers le film retrouver une nouvelle vie. Dans ce cas le réalisateur accepte une part du roman seulement et fait un film différent du modèle romanesque. Quand le réalisateur parvient à raconter une autre histoire encore plus captivante, la diffusion du film finit par occulter l'originalité du roman ; et quand il en reste une pâle copie il connaît rarement le succès. Donc l'adaptation cinématographique peut être envisagée comme un défi que le réalisateur doit relever. Certes, ce n'est pas le film qui se retourne contre le roman, mais un certain usage artistique en est tiré, conformément aux rapports d'adaptation. Ainsi, loin de s'opposer à l'adaptation, et de préparer le roman à expirer sous ses assauts, le roman gagne lorsque le réalisateur adopte une attitude créatrice en structurant de manière esthétique les différentes séquences du récit. Il est juste de reconnaître qu'il ne suffit pas que le roman policier cesse d'être ce qu'il est pour les lecteurs, ou qu'il perde son influence pour que le réalisateur se libère de toute espèce d'entraves. L'adaptation n'empêche pas le réalisateur de s'affirmer et de se déployer comme un artiste créateur.

Les exigences de l'adaptation : c'est un fait irréfutable que tout au long de son histoire, le roman policier a toujours intéressé le cinéma. Traitant de ce type de rapport, nous devons nécessairement distinguer les exigences qui s'attachent à la tâche du réalisateur qui veut adapter un roman policier. Il doit, a priori, comprendre la signification idéologique du roman en question, c'est-à-dire l'idéologie intrinsèque du genre policier et l'idéologie implicite de l'expression esthétique africaine. Il suffirait de se référer à ces propos de Françoise NAUDILLON :

« Le roman policier permet l'émergence d'une raison critique qui fait face à ses propres démons : le racisme et le tribalisme qui minent les sociétés africaines, les déviances sexuelles, le manque de valeurs d'une société qui quoiqu'urbaine, est aux prises avec l'imaginaire sorcier du village.» (NAUDILLON, 2006).

Le réalisateur fera ensuite le choix de l'interprétation strictement idéologique du roman ou la construction d'un modèle proche de l'engagement sociologique du romancier. Ces considérations sont le plus souvent manifestes dans le texte et ressenties par les lecteurs. Il doit également tenir compte du mécanisme social qui donne un sens global à la position de l'auteur. Pour cela, il détermine les traits pertinents du récit de la même façon que le romancier détermine les attributs essentiels du genre. Pour ne pas rompre le fil de l'enquête, le réalisateur doit veiller à un équilibre visuel (images et récit). Il ne s'agit pas non plus de maintenir la forme d'appropriation esthétique traditionnelle avec le roman policier africain qui correspondrait à des descriptions détaillantes et analyses psychologiques.

Par ailleurs, il est juste de rappeler que les tendances de l'adaptation cinématographique diffèrent d'une école à une autre et d'une époque à l'autre. Deux objectifs fondamentaux restent cependant prescrits à la source du processus de création du film : ou bien le réalisateur veut produire strictement le modèle du livre, ou bien son objectif est de transformer l'histoire du récit par une nouvelle approche idéologique. François TRUFFAUT explique que « le cinéaste adaptateur n'a en tout et pour tout que trois possibilités face à lui : soit il fait la même chose que le romancier ; soit il fait la même chose en mieux ; soit il fait autre chose de mieux.» (TRUFFAUT cité par Anne GILLAIN, 1988). En ce qui concerne l'adaptation du polar, la structure du film doit être beaucoup plus souple quant à la construction du fil de l'enquête policière. La prudence tatillonne risque de rendre la narration trop longue. Le réalisateur quoiqu'attaché et fidèle au roman qu'il veut adapter, doit surtout penser à rendre son film intelligible de sorte que le spectateur puisse suivre sans trop de difficulté. Ce dernier ne peut pas revenir en arrière comme dans les pages d'un livre. Le réalisateur doit certes se soumettre aux exigences du jeu de l'adaptation en tenant compte qu'il ne s'agit pas de morceler un roman pour fabriquer un film. L'enracinement conservateur s'appuie sur quelques dimensions, notamment les faits pertinents du récit (l'enquête, le crime), les

personnages principaux (coupable, enquêteur), la structure narrative (l'histoire du crime et celle de l'enquête) et l'espace. Bref, le cinéaste doit surtout rester attaché à la structure dramatique, au temps et à l'espace. Il peut, tout de même, se permettre quelques translations dans le processus de la transposition.

Du point de vue narratif, il faut reconnaître les moyens de la compensation symbolique lorsqu'il s'agit de supprimer des parties du récit. En fait, certaines scènes du film sont dépourvues de gratitude. Elles suppléent des récits très longs que le réalisateur ne saurait reproduire. Il est clair que cette correspondance n'en est qu'une partie parmi d'autres, mais elle est décisive quant à l'adaptation intelligente du roman. En outre, l'esprit de l'enquête doit être absolument conservé dans le film. En d'autres termes, le mobile et les circonstances du crime ne doivent connaître aucune modification si ce n'est peut-être pour accroître le suspense. Celles-ci revêtent parfois une dimension fantastique qui rend difficile la tâche du cinéaste. Il est significatif que le mysticisme, dans le polar africain, s'inscrive dans cette perspective. Les enquêteurs sont enclins parfois, sous l'effet de la sociologie du milieu africain, à recourir spontanément à la science occulte pour découvrir la vérité. Cette dynamique rend la tâche un peu difficile pour le réalisateur qui doit trouver les moyens matériels afin de représenter les paramètres du mysticisme dans son film.

2. L'adaptation de *Ramata* et *Morituri*

L'adaptation du roman commence par le titre, et le choix de le garder ou pas revêt une signification toute particulière. En effet, le fait de produire le film sous le même titre manifeste la volonté du réalisateur de rester attaché à l'histoire du roman. Il faut rappeler que toute technique a des principes dont dérive son système. La fidélité est un des principes de l'adaptation cinématographique. Laurent GIVELET a bien raison de préciser que « la question de l'adaptation est une question cinématographique et non un problème littéraire. Pourtant, parler de l'adaptation cinématographique, c'est souvent juger le cinéma à partir de la littérature, dans la volonté de le rendre fidèle. » (2013, p.3). Dans les deux exemples les réalisateurs gardent les mêmes titres : *Ramata* est le titre du roman éponyme d'Abasse NDIONE et *Morituri*, qui signifie en latin ceux qui vont mourir, annonce l'idée générale du texte de Yasmina KHADRA. Il faut dire, tout de suite, que l'écriture de ces deux textes implique des choix techniques qui engendrent un résultat particulier quant à la structure narrative de chaque texte. En d'autres termes, *Ramata* est un roman à énigme ; le récit fonctionne sur la base de deux séries temporelles : l'histoire du crime raconte effectivement ce qui s'est passé et l'histoire de l'enquête explique comment le narrateur en a pris connaissance. Cependant, contrairement au roman policier à énigme, *Morituri* est un roman noir. Il fusionne les deux histoires. Ce n'est plus un crime antérieur au

moment du récit qu'on nous relate, mais le récit coïncide avec l'action. L'on note dans ce sous-genre une profusion de crimes et une haine sans merci.

La narratologie : l'adaptation cinématographique nécessite l'abandon d'une partie d'un ouvrage. Il est impossible de raconter tout un roman dans le film. Dès lors, le réalisateur doit choisir les séquences qu'il peut supprimer sans pour autant affecter le sens du récit. Dans les deux textes, on note l'absence de certaines séquences. Dans le récit filmique de Léandre BAKER, ne figure pas plusieurs épisodes du texte notamment le passé du personnage principal au village de Saraya, l'enfance de Ngor Ndong, le rôle du commissaire Diallo dans la tragédie du gardien de l'hôpital... En outre, BAKER n'insiste pas sur les traits accablants de l'intimité sexuelle des personnages. Ainsi, l'approche tatillonne des scènes intimes dans le roman de NDIONE est abandonnée par le réalisateur qui observe le tabou et se conforme aux codes de la société africaine. Nous avons, dans le film, une représentation assez voilée de l'intimité des personnages. Il faut dire qu'il est plus facile d'aborder la sexualité dans le roman que dans la réalisation cinématographique.

Dans la réalisation d'Okacha TOUITA, on note plutôt une compensation symbolique. Certaines parties du récit sont remplacées par des images très fortes. L'exemple le plus illustratif reste l'image de l'ambulance qui traverse la ville au milieu de la nuit. Cette séquence remplace le monologue intérieur de l'inspecteur Llob scandalisé par la série de violences qui s'abat sur Alger. Par ailleurs, nous constatons une certaine similitude entre les textes et les films. Dans les deux récits policiers, les réalisateurs se révèlent attachés au récit romanesque. Il y a une parfaite prise en charge de la dualité de l'histoire du récit : celle du crime et celle de l'enquête. Le rapport entre la succession des événements de l'histoire et leur disposition dans le récit apparaît nettement dans les deux films. Les réalisateurs retiennent les traits pertinents de l'action et les principaux personnages du récit. Dans la version cinématographique de *Morituri*, la structure narrative du roman est reproduite jusqu'à la fin au niveau de l'excipit. Sauf qu'on note une amplification de l'intrigue. En effet, le livre se termine par l'assassinat de Ghoul Malek perpétré par l'inspecteur Llob alors que dans le film la fin coïncide avec l'assassinat de ce dernier. Il y a là une adaptation amplificatrice du roman qui renforce le drame de la guerre algérienne. Des modifications sont observées également dans le film de Léandre BAKER lorsque le personnage principal se rend au village de Mar à la recherche de Ngor Ndong. Cette séquence est un rajout du réalisateur pour expliquer la malédiction qui s'abat sur Ramata Kaba. C'est connu que le scénariste peut grossir les scènes et les dialogues. Angeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2007) explique à ce propos :

« L'extension de la narration constitue une autre question capitale des adaptations ; parfois, on choisit les épisodes les plus marquants ou on supprime certains personnages, et cet effacement des données soulève les accusations d'infériorité du

film par rapport au texte. Quelquefois, l'étendue de l'histoire filmée égale à celle écrite et, d'autres, on part d'un récit bref pour l'amplifier, ce qui offre plus de liberté au réalisateur pour développer son projet. » (HERNÁNDEZ, p.5).

Ici se trouve définie toute adaptation cinématographique intégrée ou séparée de l'idéologie du roman adapté. La structure du film doit suivre une évolution similaire au roman, malgré quelques changements temporels et l'amplification de certains épisodes. Le réalisateur doit choisir des séquences tout en épousant la structure du récit romanesque. Cependant, il convient de souligner que dans l'adaptation de *Ramata*, le réalisateur supprime des parties qui sont dues au suspense qui parcourt l'intrigue policière dans le roman.

Les personnages : les limites du temps ne permettent pas, bien souvent, de donner une profondeur psychologique aux personnages du film. S'agissant du choix de ces derniers, les propriétés physiques sont respectées dans les deux productions cinématographiques. Les figures symboliques du polar sont bien représentées dans les deux films : le coupable, la ou les victimes, l'enquêteur. Cependant, l'adaptation de *Ramata* laisse plusieurs personnages dans l'ombre. Evidemment, le temps du film ne permet pas au réalisateur de faire évoluer profondément certains personnages comme Gomis ou de représenter d'autres comme Jackson et Tangara, non moins importants dans la conception globale du désordre social dans le récit. Par ailleurs, les personnages principaux sont repris dans les films avec quelques écarts. Dans *Ramata*, Seynabou Tine apparaît à la fin du récit filmique alors que dans l'histoire du livre, elle est assassinée plutôt par son fils. Son apparition permet au réalisateur de construire une analepse qui explique le crime de Ramata et la malédiction qui s'abat sur elle. À cela s'ajoute le personnage de Ngor Ndong qui apparaît à la fin du film alors que dans le roman il meurt un peu plus tôt. Par ailleurs, il faut préciser ici que la structure du récit obéit à une dualité narrative. Nous avons deux niveaux de **narration** : un niveau extradiégétique et un niveau intradiégétique. Dans le film, le second est assumé par Ngor Ndong, alors que dans le roman le narrateur s'appelle Gobi. En d'autres termes, le narrateur devient dans le film un protagoniste qui raconte l'histoire du personnage principal, Ramata Kaba. On note ainsi un certain décalage entre le roman et le film. Le récit de NDIONE se construit autour d'une métalepse avec deux niveaux de narration. On trouve dans cette méthode une fonction de communication chez le narrateur extradiégétique. S'adressant au lecteur à la fin du récit, il formule des questions assez symboliques à ce propos :

« Une unique question trottait dans mon esprit : de qui Gobi tenait-il cette histoire ? Pas de Diodio ou de Golda Meir, certainement, car, selon toute apparence, il connaissait la vie de l'infortunée Ramata Kaba mieux qu'elles. De Moro, encore moins. » (NDIONE, p.530).

Dans le film, le réalisateur donne une fonction testimoniale au narrateur intradiégétique en construisant un autre degré d'intervention. En effet, le narrateur est maintenant un personnage : Ngor Ndong. Quant au narrateur extradiégétique, sa présence est matérialisée dans la réalisation par une image où l'on voit un vieil homme, à la fin du film, recueillir discrètement le récit de Ngor Ndong.

L'univers spatio-temporel : le cinéma donne une réalité plus proche de la vie du lecteur. L'œuvre adaptée est forcément différente de l'œuvre originale. Cette différence s'observe notamment sur la définition de l'univers spatio-temporel qui n'est pas partout le même. En fait, même si l'espace clos s'élabore comme un référentiel, on note dans le choix des espaces ouverts une grande différence dans l'adaptation du roman d'Abasse NDIONE. Le cadre spatial passe de Rufisque à Gorée et le bar est recréé en détail : le décor, les prostituées, la musique... Quelques variations sur le site du Copacobana introduisent des significations nouvelles : le bar n'est plus à Diamniadio dans un boui-boui mais au bord de la plage, ce qui entraîne une ambiance beaucoup plus calme. Le rapport au référentiel social n'existe plus dans le film parce qu'en réalité NDIONE s'inspire de sites connus dans la réalité dont il change simplement les noms. Il faut juste préciser que le cinéaste est libre de choisir un cadre spatio-temporel différent de celui dans le roman et de retenir les figures marquantes du récit tout en restant dans la dimension originelle de l'œuvre. Par contre, dans la version filmique de *Morituri*, l'espace est parfaitement calqué sur le roman. On trouve les mêmes représentations d'une Algérie en crise sous le regard du commissaire Llob. La description dans le roman laisse place à des images souvent plus expressives. On voit dans le film l'image « *du taudis au bout d'un chemin flanqué d'une haie.* » ou « *un morceau de mer en guise d'horizon et un plan de falaise pour unique port d'attache.* » (KHADRA, 1999, p.58). Il y a une sorte d'écho symbolique de l'espace dans la réalisation de certaines scènes du film. Pierre André BOUTANG explique dans ce sens que « L'adaptation n'est alors un simple moyen d'accéder au but que constitue le film ; l'adaptation devient ainsi une fin en soi, un objectif par des lois et des principes tout à fait déterminés (...) le but n'est pas tant de filmer que d'adapter. » (1986).

Les caractères de parole: au-delà de la coïncidence entre les discours des personnages et des acteurs, il est clair qu'il faut remarquer deux niveaux de la parole sur qui se fonde l'idéologie du polar africain. Il s'agit de la parole du narrateur qui décrit les réalités avec une certaine philosophie, et celle des personnages, qui reste ancrée dans un quotidien social pour mieux briser le tabou. La parole du narrateur dans le roman de Yasmina KHADRA se perçoit à travers une enquête sociale filtrée par la voix de l'inspecteur Llob. Dans le film, le réalisateur convertit le texte en voix-off. Elle remplace le commentaire du narrateur à la page 48 et s'accompagne d'images terrifiantes qui expriment le chaos. Le réalisateur pousse le dédoublement plus loin

lorsque, par la même technique, il insère un extrait du discours de Da Achour qui se trouve dans un autre roman (*L'Automne des chimères*, 1998) :

« On nous apprend la haine de l'Autre, la haine de l'Absent et de l'Étranger, en somme une haine préfabriquée. Regarde Brahim, regarde donc. Qui brûle nos écoles aujourd'hui, qui tue nos frères et nos voisins, et décapite nos érudits, qui met à feu et à sang nos contrées ? Des extraterrestres, des Malaisiens des animistes, des chrétiens. » (KHADRA, p.118).

Nous donnons là un exemple de la représentation du temps social, indicatif d'une méthode. Le temps moderne est associé chez l'auteur algérien, dans sa trilogie (*Morituri, L'automne des chimères, Double blanc*), à la vision d'horreur.

Dans la version cinématographique de *Ramata*, on note l'absence du langage ordurier qu'on retrouve dans l'œuvre originale. En effet, le langage associé aux vulgaires personnages dans le roman est remodelé par le réalisateur au risque de trahir le langage cru dans le roman policier africain. On en trouve l'expression très claire dans la séquence des retrouvailles entre Ngor Ndong et sa bande de copains au bar. Dans le film, la parole perd sa liberté. Et il est intéressant de savoir le contexte social auquel se rapporte cette parole libérée. La signification sociale de ces personnages récuse toute articulation éthique du langage. Une autre difficulté est liée à ce choix qui ne permet pas bien souvent de rester fidèle aux mœurs des personnages. L'adaptation cinématographique du polar est nécessairement jugée à ces deux aunes que sont la transposition de la structure narrative et l'inspiration idéologique. Il est intéressant de préciser que la réinvention de certaines propriétés que revêt le roman policier africain implique une certaine assimilation de l'idéologie du genre.

Conclusion

L'adaptation cinématographique, les difficultés qu'elle entraîne et les exigences qu'elle provoque, a multiplié les risques d'échec de représentation filmique. Lorsque le roman policier est porté à l'écran, l'on redoute souvent une déformation qui signale des trahisons. Dans les modes d'adaptation, le réalisateur doit toujours pallier la déficience qui naît de l'articulation du roman et du cinéma. Par ailleurs, dans l'adaptation des récits de notre corpus, les deux réalisateurs ont fait une transposition assez fidèle des œuvres originales. Dans chaque exemple, la réalisation est faite dans une cohérence stylistique des images qui traduit les récits romanesques malgré quelques modifications notées. Les réalisateurs sont restés attachés aux principes de l'adaptation. Aujourd'hui, plus que jamais, le destin du cinéma comme forme de communication est inséparable du roman policier, de la tâche qui doit consister à représenter une société dans laquelle l'homme surmonte inlassablement différentes formes d'aliénation. Le roman policier africain a

fini par renverser les principes d'une société qui refuse, par ses normes, le principe créateur. Cependant, il ne faut surtout pas imaginer que le réalisateur se doit de reproduire nécessairement la même structure dramatique ou la même signification idéologique de l'œuvre originale. En fait, l'exercice de l'adaptation revient à se donner une liberté artistique qui débarrasse de la réalisation toute condition qui consiste à apprécier la qualité de la version cinématographique à la mesure de l'œuvre originale.

Références bibliographiques

- BAKER, L. A. (2007). *Ramata*, un film d'après le roman d'Abasse Ndione. Mediatik S.A.
- BOUTANG, P. A. (1986). *Polanski*, Paris, Ed du Chêne.
- CHOUIKH, Sara. (2018). *Adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Cas du roman Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra*. Mémoire de master soutenu sous la direction de Dr. Benaoumeur KHELFAOUI.
- CLERC, J.-M. (1993) *Littérature et cinéma*. Paris. Nathan.
- COLIN, Jean-Paul (1999). *La belle époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- DOUIN, Jean-Luc. (1999). Interview de Yasmina Khadra par journal Le Monde. www.lemonde.fr consulté en 10 septembre 2021.
- GILLAIN. A. (1988). *Le cinéma selon François Truffaut*. Paris, Flammarion.
- GIVELET, L. (2013). «Cinéma et littérature : liaisons heureuses?». Cinéma littérature www.lanouvellerepublique.fr Consulté le 12/05/2019.
- HERNÁNDEZ, Á. S. (2007). L'adaptation cinématographique. Du mot à l'image dans Un long dimanche de fiançailles. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2554977.pdf>. Consulté le 12/05/2021.
- KHADRA, Y. (1997). *Morituri* ; Paris : Editions Baleine.
- NAUDILLON, F. (2006). « Poésie du Roman policier africain francophone » www.ulaval.ca/.../III-5b Françoise NAUDILLON.pdf. Consulté le 10/10/2016.
- NDIONE, A. (2000). *Ramata* ; Paris : Gallimard.
- TOUITA, O. (2007). *Morituri*, Un film d'après le roman de Yasmina Khadra. Durée : 1H. 56. Alger, WallWorks et C.M.S.