

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE EL HADJ LAKHDAR – BATNA



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
Ecole Doctorale de Français
Antenne de Batna

Thème :

Adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire

« Mon Colonel » de Francis Lamponi

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de magistère
Option : Sciences des Textes Littéraires

Sous la direction du :
Pr. Jean Pierre MONTIER

présenté & soutenu par :
Mlle. Nassima BENABBAS

Membre du jury :

Président : Pr. Saïd KHADRAOUI

– Pr. Université de Batna-

Rapporteur : Pr. Jean-Pierre MONTIER

– Pr. Université de Rennes2-

Examineur: Pr. Abdelouaheb DEKHIA

– Pr. Université de Biskra-

Année Universitaire

2009/2010

Remerciements

Dieu, source de courage et de persévérance, guide vers tout ce qui est bon et surtout utile, mérite et doit être remercié au début et aux termes de toute activité... je le fais comme il se doit...

Puis, s'il ya une personne qui mérite bien d'être fortement remerciée, c'est bien Monsieur Jean Pierre Montier pour l'extrême sérieux avec lequel il a accompli sa mission d'encadreur, pour ses précieux conseils et orientations, pour m'avoir permis de mener cette belle expérience que de traiter un sujet qui m'a tant passionné et surtout pour tout le savoir qu'il m'a permis d'acquérir que ce soit concernant le thème qu'il a soigneusement suivi ou autre.

Je remercie également tous les responsables et enseignants qui veillent à ce que l'École Doctorale de Français atteigne ses objectifs :

Monsieur Abdelhamid Samir, étant le directeur de l'École Doctorale :

Monsieur, Khadrawi Saïd, étant le responsable de l'option : Science des Textes Littéraires :

Et surtout monsieur Tarek Benzaruwel étant l'enseignant toujours et tout le temps à la disposition des étudiants.

J'exprime ma profonde gratitude et reconnaissance à l'auteur de l'œuvre sur laquelle j'ai travaillé ; Francis Zamponi et au scénariste Costa Gavras qui, en dépit de leurs occupations, se sont mis à ma disposition dès que je faisais appel à leur expérience.

Très particulièrement, je remercie Asma Benabbes qui m'a donné l'idée de traiter ce sujet.

Sans oublier monsieur Sebaa et monsieur Belfarhi pour le soutien et la sollicitude.

Je remercie également toute personne ayant participé de près ou de loin à la réalisation de ce modeste travail.

Dédicaces

Certaines personnes nous obligent, par leur dons, leur amour, leurs sacrifices, leurs prières... de ne pouvoir les classer qu'aux premières lignes de la page des dédicaces... personne d'autre ne pourra et n'a le droit de les dépasser... Ma mère et la personne qui rien que pour elle je voulais atteindre ce statut, mais que Dieu n'a pas voulu qu'elle soit avec nous maintenant... Mohammed Et Mehdi ... qui a tant rêvé de partager avec moi ces moments... Mon père... que Dieu l'accueille avec sa clémence.

Pour le courage et l'encouragement... pour les conseils, l'aide et le soutien qu'elles m'ont offert... je dédie ce travail à mes sœurs : Titom (et son époux Nanine), Vavia, Yessoumen (et son époux Rachoud), et l'amie-sœur Smoutou (et son époux Ahman) , Ame! (son époux et ses deux anges Nissou et Meryouma).

Pour ce qu'ils sont pour moi... mes frères : Abd el Fettah (et son épouse Hakima), Salah, Mikou (et son épouse Imèn), Zo (et sa spéciale épouse Dida) et Mouma3.

A la mémoire de Adel & les deux chers héros, que Dieu nous réunisse un jour dans le paradis : Talib et Redha.

A la mémoire d'une personne qui mérite d'être un exemple : Grand-mère.

A mon unique tante Dell et à son fils Semrou et son époux Achour.

A mes cousines et sœurs : Neffouss, Rabi3a, Samira, Sou3ada et Wassila.

A la bande de princesses et princesses : Nièces et Neveux : Foujou, Sourcour, Houdhoud, Noundous, la reine Oumaimou, Djawed, Zizou, Missou, Malak et la tellement attendue Dou3a.

Parce que l'amitié est une monnaie rare qu'on n'offre pas à n'importe qui, j'ai choisis : Saby, Mel, Harcuri's, Asma.B, Tomtom, les Dagha, sans oublier d'adresser un spécial thanks à Rima.

A mes amies et collègues de Science de la Gestion, en particulier la section finance : Btitiss, Fatma et Fatiha

Un particulier mot de remerciement, de gratitude et d'estime à mon enseignant Tarek Benzarwel.

A mes collègues du département de Traduction.

A toute personne ayant contribué à la réalisation de ce mémoire de loin ou de près, pour son soutien, son encouragement, ses conseils et orientations, ses prières... sa présence, je dédie ce travail...

Minna

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	06
PREMIERE PARTIE : GENERALITES SUR L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE.	
INTRODUCTION.....	10
<u>CHAPITRE I. DEFINITIONS.....</u>	11
I.1. DEFINITION DE L'ŒUVRE LITTERAIRE.....	11
I.2. DEFINITION DU ROMAN.....	12
I.3. DEFINITION DU SCENARIO.....	12
<u>CHAPITRE II. HISTORIQUE DE L'ADAPTATION.....</u>	14
<u>CHAPITRE III. L'INFLUENCE RECIPROQUE ENTRE CINEMA ET LITTERATURE.....</u>	20
III.1. L'INFLUENCE DU CINEMA SUR LA LITTERATURE	20
III.2. L'INFLUENCE DE LA LITTERATURE SUR LE CINEMA.....	22
<u>CHAPITRE IV. TECHNIQUES DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE.....</u>	24
IV.1. LES DEMARCHES DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE.....	24
IV.2. LE TRAVAIL D'ADAPTATION.....	26
<u>CHAPITRE V. LES DIFFERENTS TYPES D'ADAPTATION.....</u>	29
V.1. L'ADAPTATION PASSIVE (FIDELE)	29
V.2. L'ADAPTATION AMPLIFICATRICE.....	32
V.3. L'ADAPTATION LIBRE.....	33
<u>CHAPITRE VI. PROBLEMES D'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE</u>	35
VI.1. PROBLEMES SE RAPPORTANT AU FORMAT LITTERAIRE : LE ROMAN	35
VI.2. PROBLEMES SE RAPPORTANT AU PROCESSUS DE L'ADAPTATION (PROBLEMES TECHNIQUES).....	36
<u>CHAPITRE VII. ANALYSE DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DES ŒUVRES LITTERAIRES</u>	39
VII.1. L'ANALYSE DRAMATIQUE	39
VII.2. L'ANALYSE DRAMATURGIQUE.....	41

INTRODUCTION	43
<u>CHAPITRE I. CONTEXTE SOCIOCULTUREL DE <i>MON COLONEL</i>.....</u>	44
<u>CHAPITRE II. TYPOLOGIE DE <i>MON COLONEL</i></u>	46
II.1. <i>MON COLONEL</i> : L'ŒUVRE.....	47
II.2. <i>MON COLONEL</i> : L'ADAPTATION	56
<u>CHAPITRE III. PRESENTATION DES PERSONNAGES DU RECIT.....</u>	59
<u>CHAPITRE IV. TECHNIQUES D'ADAPTATION DE <i>MON COLONEL</i>.....</u>	62
IV.1. PREMIERS PAS AVANT DE PROCEDER AU PROCESSUS D'ADAPTATION	62
IV.2. RENCONTRE DU PRODUCTEUR AVEC LE ROMANCIER ET NEGOCIATION DES DROITS D'EDITIONS.....	62
IV.3. PROCESSUS DE L'ADAPTATION.....	63
<u>CHAPITRE V. ANALYSE DE L'ADAPTATION DE <i>MON COLONEL</i>.....</u>	65
V.1. ANALYSE DRAMATIQUE.....	65
V.2. ANALYSE DRAMATURGIQUE	75
<u>CHAPITREVI. CRITIQUE DE MON COLONEL</u>	80
CONCLUSION GENERALE.....	84
LISTE BIBLIOGRAPHIQUE	89
ANNEXES	



INTRODUCTION GENERALE

Nombreux sont les gens très fans du septième art, qui passent une majeure partie de leur vie à regarder, apprécier et même décortiquer un film où l'on se trouve, se reconnaît parfois et s'identifie même et qui n'ont jamais pensé que nombre de ces films est issu d'un roman dont l'effet magique de l'adaptation a transformé en produit visible, vivant et presque aussi touchable.

L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire est une technique qui a permis à un large public notamment celui n'ayant pas la passion de la lecture de découvrir le contenu de plusieurs œuvres littéraires ayant fasciné certains lecteurs et pourtant n'ont fait que garnir les étagères d'autres. Sur ce, et dans le cadre d'une étude sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire en outre un roman, il est impératif de nous focaliser sur certains éléments constituant le pilier de notre thème à savoir le roman, le cinéma et l'adaptation.

En effet le domaine artistique a subi au XIX^{ème} siècle diverses révolutions caractérisées par des interactions nouvelles. Le roman, élément central devient plus tard un matériau pour toutes sortes d'adaptations ; Similaires au roman, proche de lui ou même n'ayant que quelques traits en commun.

Il est à noter qu'il ne s'agit guère d'une comparaison entre roman et cinéma, ni d'une étude du film en lui-même, car il relève dans ce cas du domaine du cinéma. Il ne s'agira pas non plus de démontrer la supériorité de l'un ou de l'autre, car l'adaptation est un passage d'un moyen de présentation d'une histoire récit ; l'écrit vers un autre moyen ; le vu, et déclarer la supériorité d'un moyen par rapport à l'autre, c'est comme déclarer la supériorité de l'un de nos sens par rapport à l'autre. En effet et similairement à l'adaptation, et comme est le cas du roman et du film, aussi chacun de nos organes de sens possède un rôle tout à fait distinct de l'autre ; les uns ne sont que complémentaires aux autres. Cependant, entendre la voix lointaine d'une personne intime diffère de beaucoup le fait de la voir en face, le sentiment qui nous envahit n'est absolument pas le même dans les deux situations.

De ce fait, la problématique de notre thème de recherche portera sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire écrite.

Il s'agit donc de répondre aux interrogations suivantes :

- Quelles différences et quelles similitudes existent-t- il entre le roman écrit et son adaptation au scénario sur tous les plans ?
- L'adaptation littéraire est elle un recours au manque d'inspiration des scénaristes?
- Inversement, le cinéma parvient-il à populariser certains romans adaptés avec succès?
- L'adaptation contribue-t-elle au dépérissement de l'aura de l'œuvre source ? ou au contraire, en la réactivant, réimpose-t-elle sa présence et sa valeur au risque même de la fétichiser ?

Il y a certainement de grands films adaptés sur la base de mauvais textes, et inversement des navets fait avec des chefs-d'œuvre !

Alors la question cruciale de notre problématique serait : **La fidélité est-elle toujours souhaitable ?**

De ce fait, nous avançons une hypothèse dans le genre « théorie du sacrifice » : il y a toujours des pertes et des gains dans la translation d'une œuvre ou d'un support à un autre, le problème est d'effectuer la « balance » entre gains et pertes.

Donc, notre travail traitera cette relation entre l'écrit littéraire et le cinéma qui, depuis sa naissance jusqu'à lors, est devenu l'un des grands pourvoyeurs du récit et n'a cessé, tout en lui faisant concurrence, d'emprunter à sa devancière, la littérature narrative, sujets et histoires de tous genres.

Pour réaliser ce travail nous avons opté pour les méthodes descriptive et analytique qu'impose la nature du thème.

Toute fois, comme tout travail classique, le présent n'échappe pas à la règle de se présenter sous forme de deux grandes parties :

Une première partie théorique, elle-même divisée en sept chapitres. La chronologie de ces différents chapitres n'est pas le produit du hasard mais plutôt le fruit d'une réflexion bien poussée à savoir :

Un premier chapitre renfermant les définitions de tous les concepts se rapportant à notre thème entre autre : roman, cinéma, adaptation.

Du fait que notre étude porte sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, le deuxième chapitre revient sur l'effet réciproque de l'un sur l'autre des deux concepts clés du thème, à savoir le cinéma et la littérature.

Le troisième chapitre, quant à lui, il remonte un peu en arrière pour évoquer son historique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, afin de déceler ses origines pour tenter de faire ressortir et définir le lien entre littérature et cinéma qui est l'adaptation.

Toute fois, et pour atteindre son but final, cette même pratique doit suivre certaines techniques ce qui constitue le sujet du quatrième chapitre. Pour en tirer dans un cinquième chapitre les différents types de cette pratique, qui est l'adaptation, entre autre : l'adaptation fidèle ou passive, amplificatrice ainsi que l'adaptation libre.

Et comme toute pratique n'échappe jamais aux problèmes, la notre ne fait pas l'exception et se voit confronter à :

- Problèmes se rapportant au format littéraire ;
- Problèmes se rapportant au processus de l'adaptation (problèmes techniques).

Qui feront l'objet du sixième chapitre.

Enfin, un septième chapitre abordant un aperçu détaillé sur l'analyse de l'adaptation qui sera porté sur deux axes : dramaturgique ainsi que dramatique.

Une deuxième partie dite pratique qui met en œuvre tous ce qui a été cité dans la théorie. L'application étant faite sur notre corpus ; *Mon colonel* de Francis ZAMPONI ; roman noir traitant l'affaire d'une enquête policière sur le meurtre d'un ancien colonel, incluant la guerre d'Algérie par l'évocation des souvenirs d'un soldat. Le choix du roman en lui-même a fait objet de débat, mais une fois fait, les étapes de l'analyse défilèrent systématiquement.

Cette deuxième partie est clôturée par une critique personnelle de cette adaptation.

Puis et enfin, on en sort avec une conclusion qui doit récapituler le tout et en faire ressortir quelques suggestions.

PARTIE I

GENERALITES SUR L'ADAPTATION

D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE

AU CINEMA

PARTIE I :
GENERALITES SUR L'ADAPTATION
D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE AU CINEMA

INTRODUCTION :

La première partie de notre étude portera sur des généralités théoriques visant à cerner les principaux concepts que nous allons aborder tout au long de ce travail ; le roman comme étant une œuvre littéraire, le scénario (intermédiaire entre l'écrit et le vu) et le support de l'adaptation. Enfin, une définition réunissant les éléments suscités est aussi fournie dans ce chapitre ; celle de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires.

L'énumération des différentes techniques du travail de l'adaptation sera impérativement nécessaire dans cette présentation théorique du thème. Puis un traitement des types d'adaptation soutenu d'exemples suivi des problèmes rencontrés lors du processus d'adaptation.

Enfin, cette partie théorique sera clôturée par la méthodologie appliquée pour l'analyse d'une adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

CHAPITRE I : DEFINITIONS

Toute étude, quel que soit son domaine, doit comporter les définitions de ses principaux concepts clés. Ainsi, nous allons présenter les définitions du roman, du scénario, de l'adaptation et précisément de l'adaptation littéraire au cinéma.

I.1. DEFINITION DE L'ŒUVRE LITTERAIRE

Tout d'abord le terme « œuvre » dans son sens large renvoie à un ensemble organisé de signes et de créations ; soit une production littéraire, artistique, ou autre¹.

Il apparaît que la définition d'« œuvre » seule porte en elle-même le sens de la littérarité ; cela veut dire que l'emploi du terme « œuvre » seul dans sa portée générale renvoi au terme d' « œuvre littéraire » dans son sens particulier.

Œuvre, désigne également l'ensemble de la production d'un auteur dont la nomination est aussi « œuvre complète ».

En effet, l'« Œuvre » dans le sens de la littérature constitue une unité de réflexion et d'interprétation. Elle forme, pareillement, une unité de conservation dans l'usage d'éditer des œuvres complètes (brouillons et correspondance privée y compris).

Elle est considérée, cependant, comme une catégorie de classement et de sélection².

L'ŒUVRE LITTERAIRE elle, est définie comme étant une mise en travail délibérée d'un savoir faire d'où la distinction des chefs d'œuvres et œuvres secondaires³.

Enfin, « œuvre littéraire » au sens moderne veut dire : « les productions textuelles à visée esthétique »⁴. Cela correspond à l'une des définitions rapportées au roman que nous allons introduire dans la deuxième section.

¹ . REY, Alain, *Le Robert Dictionnaire d'Aujourd'hui*, éd. Dictionnaire Le Robert, Paris, 1993, p 692.

² . ARON, Paul, SAINT JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presse Universitaire de France, 2002, p407.

³ . *Idem.*

⁴ . *Idem.*

I.2. DEFINITION DU ROMAN

Le roman est défini à l'origine dans le *Dictionnaire du Littéraire* comme un récit, écrit en langue vulgaire et non en latin.

Formellement, il s'agit de fiction narrative de faits concrets, par opposition au récit historique (non fictionnel), à la fiction dramatique (le théâtre) et à ces fictions abstraites que sont les créations philosophiques ; en outre il est en prose (même si les premiers romans médiévaux étaient tous versifiés)¹.

Contrairement à la poésie récitée et aux pièces jouées, le roman a la particularité d'être un texte donné à lire plutôt qu'une parole donnée à entendre². D'ailleurs c'est la forme littéraire écrite la plus dominante³.

Ainsi, le roman ne peut être que texte littéraire défini selon Umberto ECO comme étant : « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] qui veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...] Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »⁴.

I.3. DEFINITION DU SCENARIO

Le SCENARIO est un terme d'origine italienne, (de *scena* qui veut dire scène). Il a d'abord désigné la scène de théâtre au sens architectural du terme, avant de signifier le canevas d'un spectacle de Commedia dell'Arte. Au XIX^{ème} siècle le mot prend le sens de l'argument d'une pièce de théâtre ou du plan détaillé d'un roman. Aujourd'hui, le scénario désigne un texte rédigé préalablement au tournage d'un film et qui en trace le récit ou la structure⁵.

Jean Paul TOROK propose toutefois de considérer le scénario comme un processus d'élaboration de récit cinématographique passant par différents stades, de l'idée de départ au script final. Il s'agit bien d'un texte narrativo-descriptif écrit en vue d'être filmé, ou plus exactement de devenir film⁶.

¹. *Ibid.*, p.525.

². *Ibid.*, p.526.

³. REUTER, Y., *Introduction à l'Analyse du Roman*, 2^{ème} édition, éd. Dunod, Paris, 1996, p.13.

⁴. ECO, U, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, éd.Grasset, 1985, p. 6.

⁵. ARON, P., SAINT JACQUES, D. et VIALA, A., *op.cit.*, p.541.

⁶. TOROK, J.-P., *le scénario*, éd. artefact, 1986, p. 11.

La définition du « scénario » montre donc qu'il a toujours eu des rapports avec les romans et la littérature, dont on s'inspirait dans la création et la réalisation d'œuvre cinématographiques ou filmiques.

Les écrits romanesques ont subséquemment toujours constitués la matière première des « scénarii ». Les étapes par lesquelles ils passent pour être réalisés sont appelées « adaptation », objet de la section suivante.

CHAPITRE II : HISTORIQUE DE L'ADAPTATION

II.1. DEFINITION DE L'ADAPTATION :

Cette section traitera la définition de l'adaptation d'une manière générale pour arriver à la définition de l'adaptation littéraire au cinéma, ou en d'autres termes « l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire ».

Diverses définitions peuvent être apportées à l' « adaptation ». Nous avons opté pour quelques-unes recueillies de sources différentes.

La première définition est celle tirée du dictionnaire *Vocabulaire technique du cinéma*, qui définit le terme « *adaptation* » comme étant une préparation, un travail littéraire préparatoire effectué à partir d'une œuvre préexistante (roman, nouvelles, pièce) ou d'un sujet original pour assurer sa transformation en terme cinématographique [adaptation, treatment] synonyme de traitement. L'adaptation constitue la première étape du travail de présentation, elle précède la mise au point de la continuité dialoguée et du découpage¹.

Le *Dictionnaire du littéraire* définit l'adaptation comme étant une pratique de transposition d'une œuvre (texte ou image) d'un mode d'expression vers un autre. Elle ne concerne pas seulement la littérature, mais l'ensemble des arts dont elle décloisonne le territoire.

L'usage courant emploie cependant « *adaptation* » pour désigner plus spécifiquement la transposition d'un texte littéraire en un spectacle (cinéma, télévision et théâtre ou opéra lorsqu'il s'agit de textes qui ne relèvent pas de ses genres) ou l'ouvrage en images (la bande dessinée ou le roman-photo).

Aussi, l'adaptation est une transposition ou transfert d'une forme artistique vers une autre (du poème à la chanson, du roman au cinéma, du conte à la bande dessinée, etc.) et donc, d'un langage vers un autre².

C'est encore une transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent (surtout romanesque) »¹.

¹. PINEL, V., *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan-Université, Octobre 1996, p. 6.

². ARON, P., SAINT-JACQUES, D., et VIALA, A., *op.cit.*, p. 4.

Le terme « adaptation » est aussi défini par Gérard-Denis FARCY comme étant la réécriture d'une œuvre à partir de sa forme originelle vers une nouvelle forme, sans, en principe, que la structure de cette œuvre, les personnages, les lieux soient modifiés fondamentalement².

De ce fait, en plaçant face à l'inspiration écrite son aboutissement, l'« adaptation » est un processus et, par extension, un produit, qui vise à rapprocher deux langages et deux types d'expression.

L'adaptation des romans au théâtre et surtout au cinéma est cependant le meilleur procédé de porter le texte à la connaissance d'un public non passionné par la lecture mais plutôt par ces deux modes d'expression.

Les différents concepts d'œuvre littéraire, de scénario, et adaptation ainsi éclairés, conduisent à la définition de « l'adaptation littéraire au cinéma ».

Pour des raisons d'analyse, la confrontation du sens biologique et littéraire de l'adaptation s'est avérée utile. En effet, biologiquement, l'adaptation désigne l'appropriation d'un organisme aux conditions internes et externes de l'existence, permettant à cet organisme de durer et de se reproduire³. Tandis que dans le sens littéraire l'adaptation prend le sens, selon Frédéric SABOURAUD, de la réinterprétation par un auteur de scénario ou une équipe d'une œuvre littéraire préexistante, écrite en une autre œuvre, cinématographique, faite d'images, et donc de nature différente, avec un langage, des techniques d'expression et de construction propres au cinéma⁴.

La transposition de la définition biologique à la définition littéraire du terme « adaptation » mène à remarquer que la littérature et le cinéma constituent des milieux différents, et que les œuvres y ont des conditions différentes d'existence auxquelles elles doivent s'adapter⁵.

Le langage cinématographique est donc confronté à une inspiration d'une autre espèce, d'une autre nature ; « l'écrit ».

¹ . FLATTOT, B. , « *Les liaisons dangereuses : du roman à la représentation théâtrale* », mémoire de maîtrise, université de Metz, département de lettres Modernes, 2004, p. 51.

² . FARCY, G.-D., *L'adaptation dans tous ses états*, Poétique n° 96, novembre 1993, Paris, Seuil, p. 387.

³ . REY, A. et al., *op.cit.*, p.13.

⁴ . SABOURAUD, F., *L'adaptation*, éd. Cahiers du cinéma, coll. les petits cahiers, 2006, p.28.

⁵ . *Idem*.

La spécificité et la richesse du cinématographe s'identifient dans sa capacité à créer, pour des modes d'expression qui lui sont propres, une gamme inépuisable de significations et d'émotions.

Les concepts clés du Roman et du Scénario ainsi cernés constituent une plate forme pour entamer la construction de l'adaptation sans risques de confusion dans la compréhension de ces mêmes concepts.

II.2. HISTORIQUE DE L'ADAPTATION :

L'adaptation est un concept essentiellement mouvant, soumis aux vicissitudes d'une évolution historique¹, elle remonte à l'antiquité et à la tragédie grecque, qui emprunte des sujets aux mythes et aux poèmes épiques.

Œdipe Roi de Sophocle transpose une légende thébaine, retranscrite au VIII^{ème} siècle par le poète KINETHON. Au Moyen Age, puis à la Renaissance, les Mystères et les Miracles, dans lesquels le spectaculaire domine le littéraire, reposent sur l'adaptation des Saintes Ecritures (Le mystère de la Passion, le mystère des Actes des Apôtres ou les vies des Saints).

Le théâtre élisabéthain (ainsi le *Docteur Faustus* de MARLOWE), le théâtre classique Français (par exemple RACINE écrit *Esther* et *Athalie* en adaptant des passages de la Bible) jusqu'au théâtre réaliste de ZOLA (qui adapte ses propres romans, *L'assommoir* par exemple) font aussi de l'adaptation une pratique courante.

De même l'opéra décline d'innombrables adaptations à travers toute son histoire ; de MONTREVERDI (*Orfeo*) à ROSSINI (*Le Barbier de Séville*, d'après BEAUMARCHAIS), de VERDI (*Rigoletto*, d'après HUGO) à ALBAN BERG (*Woyzeck*, d'après BÜCHNER)².

Le patrimoine littéraire et dramatique attire massivement le cinéma depuis ces débuts. Dès 1902, Ferdinand ZECCA, le rival de MELIES, s'inspire de

¹. CLERC, J. M., *op.cit*, p.75.

². ARON, P., SAINT JACQUES, D., VIALA, A., *op.cit*, p.4.

L'assommoir de ZOLA pour son film : *Les victimes de l'alcoolisme*, une œuvre qui hésite entre la fiction et le documentaire didactique¹.

Cependant, c'est au cinéma que l'adaptation est devenue systématique, et cela dès son origine. Très tôt, le besoin d'histoires prêtes à être tournées s'est fait sentir par le cinéma, quoique c'est une industrie ayant de grandes exigences de productivité à comparer avec le théâtre et l'opéra.

Dès 1896, MELIES adaptait à côté de ses propres spectacles de magie, les mythes et les légendes (*Faust et Marguerite*, 1897 ; *Pygmalion et Galatée*, 1898), ou certaines fables de LA FONTAINE (*La cigale et la fourmi*, 1897).

Les chefs-d'œuvre de la littérature romanesque et théâtrale, réduits à de simple canevas, sont largement exploités. En 1900, Sarah BERNHARD interprète *Hamlet* dans un film de Clément MAURICE. Mais c'est à partir de 1908, avec la vague de « Film d'Art »² — sorte de théâtre filmé dont l'existence sera de courte durée³ — que l'adaptation devient une pratique courante, destinée à conquérir un public bourgeois et instruit qui boudait le cinéma jusqu'alors. On porte à l'écran les pièces à succès, souvent interprétées par les comédiens de théâtre qui les avaient jouées sur scène, et la littérature romantique dont certaines œuvres, révèlent une structure romanesque particulièrement adéquate au cinéma (certains parleront même, abusivement, d'une nature « pré cinématographique » de cette littérature). Citons comme exemple *Les misérables*, adaptés dès 1907, et dont on a tiré plus d'une trentaine de versions au cinéma⁴.

Et contre ce courant théâtral, la Société des Cinéromans (dont le nom même est parlant) présente des films à costumes et épisodes et se consacre à l'adaptation de romans à la mode. Bien des cinéastes, souvent les plus exigeants, se laissent plutôt attirer par les grands romans du XIX^{ème} siècle, tel Albert CAPELLANI qui adapta *Notre Dame de Paris* (1912) et *Les Misérables* (1913) de Victor HUGO.⁵

¹. PLANA, M., *op.cit.* p.107.

². ARON, P., SAINT JACQUES, D., Viala, A., *op.cit.*, p.4.

³. PLANA, M., *op.cit.*, p.107.

⁴. ARON, P., SAINT JACQUES, D., Viala, A., *op.cit.*, p.4.

⁵. PLANA, M., *op.cit.*, p.107.

Au fil de l'histoire du cinéma, les auteurs les plus fréquemment adaptés furent SHAKESPEARE, DUMAS PERE, DICKENS, TOLSTOÏ, HUGO, BALZAC, POUCHKINE, LONDON, ZOLA, DOSTOÏEVSKI¹.

Souvent c'est la popularité des œuvres, plus que leur qualité littéraire, qui justifie leurs adaptations au cinéma, lequel, en retour, contribue à les faire connaître auprès d'un public de plus en plus large. La structure en épisodes du roman-feuilleton, idéale pour fidéliser un public — voir le succès remporté par *le Fantômas* de Marcel ALLAIN et Pierre SOUVESTRE et sa magistrale adaptation par Louis FEUILLADE en 1913 — convient au cinéma puis à la télévision qui l'applique aux adaptations des œuvres d'une certaine longueur.

La pratique de l'adaptation, s'est répandue au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, du moins en Europe. Les adaptations des romans de ZOLA ou de romans polonais — tel que *Quo vadis* d'Henryk SIENKIEWICZ — en témoignent².

Ce type d'adaptation s'est poursuivi au XX^{ème} siècle en devenant cette fois le fait d'écrivains ou de metteurs en scène connus et reconnus. Le roman : *Les Frères Karamazov* de DOSTOÏEVSKI, adapté par Jacques COPEAU et Jean CREVE en 1945, représente un bon exemple des adaptations de cette époque³.

Plus loin encore est poussée la pratique de l'adaptation pour conquérir cette fois-ci une nouvelle cible. On ne saurait omettre ici un type d'adaptation qui s'est répandu à partir de la fin du XIX^{ème} siècle et surtout au XX^{ème} siècle à destination d'un public d'enfants, d'adolescents, ou à l'intention d'étudiants de langues étrangères.

La transposition d'une œuvre littéraire pour la jeunesse est censée assurer les fonctions à la fois de diffusion, d'instruction et de divertissement. Comme dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis CARROLL ; *David COPPERFIELD* de DICKENS.

Des collections d'enseignement de langues étrangères, donc à objectif didactique, offrent comme textes de lecture des adaptations d'œuvres dans la langue étudiée.

¹. ARON, P., SAINT JACQUES, D., Viala, A., *op.cit*, p.4.

². DE GREVE, M., *histoire de l'adaptation*, [www.ditl.info/arttest228.php], [en ligne s.l.n.d], (21/05/2008).

³. *Ibid.*

Enfin, apparaît peu à peu, après la seconde guerre mondiale, une nouvelle étape où les antagonismes entre cinéma et roman se trouvent en quelque sorte dépassés par un nouveau mode de collaboration entre les créateurs, dont Alain ROBBE-GRILLET ou Marguerite DURAS pour les écrivains et Alain RESNAIS pour les cinéastes offrent des exemples particulièrement significatifs. Ils expriment l'établissement d'une relation non plus d'influence, ni de rivalité, mais d'osmose originale entre les deux moyens d'expression. Parallèlement, il aura fallu, pour que s'opère cette réconciliation féconde que les écrivains passent eux-mêmes derrière la caméra pour tenter d'adapter à l'écran des textes d'abord écrits pour être lus¹. Tel que Jean-Marc ROBERTS qui a réussi l'adaptation de trois de ses romans au cinéma à savoir : *Une étrange affaire*, *L'ami de Vincent* et *cours privé*. Ainsi que Pierre VERY qui adapte *L'assassin a peur la nuit*, en constante collaboration avec son réalisateur français Jean DELANNOY, jour après jour, et établit avec lui une continuité minutieuse².

¹. CLERC, J-M., *op.cit.*, p.75.

². FRANK N., *JEUX D'AUTEURS, MOTS D'ACTEURS, Scénaristes et dialoguistes du cinéma français*, éd. Institut Lumière/Actes Sud, 1930-1945, p 109.

CHAPITRE III : L'INFLUENCE RECIPROQUE ENTRE CINEMA ET LITTERATURE

L'influence réciproquement établie entre le cinéma et la littérature peut être qualifiée de « classique » ; car elle remonte jusqu'aux années vingt, même si, à cette époque, les études n'ont pas été suffisamment menées ou bien élaborées afin de donner une réponse convaincante à ce sujet. Tout de même, nous ne pouvons nier qu'une influence en aller et retour a toujours été considérée comme une maille forte reliant les deux modes d'expression.

III.1. L'INFLUENCE DU CINEMA SUR LA LITTERATURE :

Depuis Méliès en 1902 qui adapte Jules VERNE dans son '*Voyage dans la Lune*' jusqu'à nos jours, le cinéma n'a jamais pu se passer du rêve, de l'émotion, des sentiments apportés par la littérature. Les réalisateurs et scénaristes de films n'hésitent pas à s'en emparer à travers le biais de l'adaptation, transformation d'une œuvre littéraire (autobiographie, roman historique, nouvelle, roman policier, etc.) sur grand écran.

Le parcours de l'influence à double face, ou en aller retours, entre le cinéma et la littérature a débuté lorsque le cinéma a commencé à nous transmettre l'image vivante d'un personnage n'existant jadis que sur les lignes d'un roman.

L'image a provoqué une nouvelle façon d'appréhender le temps et l'espace confusément présentée par la littérature. Ainsi, C.F. RAMUZ parlant de la beauté de la montagne, voit que le cinéma est le moyen le plus capable d'exprimer une synthèse comparable du temps et de l'espace¹. Ainsi, le film délivrerait l'œuvre écrite d'inutiles précautions pour jeter en lumière des qualités préexistantes mais dévoyées ou méconnues.

Le film a désormais permis la matérialisation visible de ce qui avait toujours été abstrait : émotions, états d'âmes, mais aussi les qualités et défauts. Il rendait directement sensible ce qui n'avait jamais pu être que suggéré à travers les équivalences imparfaites des mots².

¹. CLERC, J.- M., *Littérature et cinéma*, Paris, éd. Nathan, 1993, p. 21.

². *Ibid.*, p.24.

Il semble, de plus en plus, que l'image en mouvement est seule capable d'exprimer ce qui échappe à toute parole. Décrire, par exemple, le visage d'une personne — aussi laide soit-elle ou plutôt belle dans un roman — c'est laisser divaguer, méditer l'imagination des lecteurs en se référant à l'expérience passée, en le comparant à un déjà vu pour en arriver à une finalité loin d'être unique ou même rapprochée alors que « nous avons tous été bouleversés par certains visages, nous avons senti le poids d'une vraie larme » écrivait Charles DULLIN¹.

L'influence du cinéma sur la littérature menait à escamoter les convergences de ces deux moyens d'expression, car les écrivains et les hommes de lettres à l'époque des années 60-70 avaient été clairement influencés par la vision cinématographique, qui les avait conduit vers une production littéraire qui reflétait cette même vision, Claude SIMON en est un bon exemple par ses trois romans ; *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962) et *Triptyque* (1973) car il déclare :

« Comme pour tous, le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses. Et naturellement cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris. »²

Dans cette nouvelle perspective, l'écrivain et le lecteur deviennent alors, plus entraînés par une analyse poussée des sensations rapides³, citons ici *Léviathan* de Julien GREEN qualifié de : écriture consciemment inspirée par les procédés cinématographique⁴.

L'influence indéniable du cinéma sur la littérature exprime ce qu'il y a de plus inexprimable dans la sensation, la dislocation et le désarroi de la personnalité.

Etant à la fois représentatif et narratif, le cinéma est considéré comme une solution possible aux problèmes auxquels s'affrontait le roman à aspect uniquement narratif.

¹. *Ibid.*, p.21.

². BONHOMME, B., « Claude Simon. L'écriture cinématographique », *Loxias*, Loxias 12, [<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=900>] [en ligne 6 février 2006] (consultée le 22/02/2008).

³. CLERC, J.- M. *op.cit.*, p.22.

⁴. CANEROT, M-F., RACLOT, M., *Autour de Julien Green au cœur de Léviathan*, presse universitaire franc-comtoise, Paris, 2000, P 159.

III.2. L'INFLUENCE DE LA LITTERATURE SUR LE CINEMA :

On a beau parler de l'influence du cinéma sur la littérature mais au fil des années et des époques, cette influence commence à prendre une nouvelle tournure et à changer de direction ; de « l'influence du cinéma sur la littérature » à « l'influence de la littérature sur le cinéma », d'où scénaristes et cinéastes ainsi que réalisateurs usaient de cette matière première dite « *œuvre littéraire* », ou « *roman* » afin de faire naître le produit « *scénario* » ou « *œuvre cinématographique* » pour réaliser un film.

Certes, l'aspect mécanique de la création cinématographique est à louer. Mais que serait cet aspect sans l'apport d'un texte littéraire qui rendrait l'œuvre plus captivante ?

Néanmoins, le cinéma a toujours puisé dans la matière littéraire, peu importe le statut de cette littérature. Mais ce n'est pas une nouveauté pour l'art vivant. Car c'est une pratique dont le théâtre était déjà coutumier¹.

Robert BRESSON, réalisateur français, déclare :

« Un film ce n'est pas un spectacle, c'est d'abord une écriture, il s'agit de traduire en image et en sons, des faits vécus par un personnage. »².

Le rôle du cinéma commence au point où la littérature s'achève. Toutefois, nombreux furent les cinéastes qui niaient l'importance ou la spécificité du scénario. Dans ce sens, le professeur de lettres, scénariste et réalisateur Eric ROHMER dit écrire des histoires pour elles-mêmes et il se trouve qu'elles sont toujours filmables, mais il n'écrit pas de scénario. Pourtant, qu'est ce qu'une histoire filmable ? Sinon précisément un scénario³ ?

L'année 1925, voit s'illustrer un nouveau type de rapports entre cinéma et roman. Benjamin CREMIEUX, critique littéraire et membre du comité de lecture des

¹. SERCEAU, M. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, éd. du CEFAL, Liège, 1999, p.7.

² *Ibid.*, p 36.

³. VANOYE, F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, éd. Nathan, France, 1991, p.12.

éditions *Gallimard*, signale : « Nous assistons à une offensive des écrits pour le cinéma »¹.

De cette écriture cinématographique, il en ressort toutefois une forme, la plus ancienne, la plus essentielle également ; c'est celle qui rend sensible dans un montage décalé par rapport à l'action, non plus le mouvement de l'image, non plus le mouvement dans l'image, mais bien le mouvement qui unit des images accomplissant ainsi la vocation dynamique du langage cinématographique².

Le cinéma se voit aujourd'hui libéré des hypothèques théâtrales qui pesaient sur sa naissance et commence à accomplir sa vocation romanesque. C'est donc désormais une idée acquise que de voir dans le cinéma moderne un art narratif et non plus dramatique.

« Le cinéma est une écriture », disait l'un des plus importants historiens du cinéma Jean MITRY ; mais ajoute-t-il « une écriture dont les termes sont des éléments spectaculaires »³.

Le cinéma n'a donc pas cessé depuis ses débuts de se définir par rapport à une écriture littéraire imitée, ignorée, écartée, mais toujours fondatrice de son identité⁴.

Il y a pas mal d'exemples d'œuvres littéraires classiques ainsi que contemporaines qui peuvent nous servir de modèles pour affirmer que le cinéma influençait et influence toujours l'art littéraire ou le roman, tel que *Boule de Suif* ; ce fameux roman de Guy de MAUPASSANT, si flexible, si malléable qui n'a pas manqué d'inspirer John FORD, l'incitant à le traduire en sujet de western. Christian JACQUES lui, mêle *Boule de suif* à celui de *Mademoiselle FIFI* où l'héroïne devient symbole de résistance durant la guerre franco-prussienne⁵.

¹. Cité par CLERC, J. M., *op.cit.*, p.26.

². ROPARS-WUILLEUMIER, M. Cl., *Pour un cinéma littéraire*, Persee.fr-cahier de L'AIEF, vol.20, 28 JUILLET 1967, p.229, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1968_num_20_1_911] [en ligne] (consultée le : 20/04/2008).

³. MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, éd. Universitaire, Paris 1965, t.2, p.356.

⁴. BARON, A. M., *Roman français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, éd. Presses universitaires Blaise Pascal, France, Avril 2008, p.7.

⁵. VERMO, T., GAUCHY, B., *l'adaptation d'une œuvre littéraire*, [<http://www.ac-nice.fr/lettres/nouveau/articles.php?Ing=fr&pg=34>] [en ligne 17/05/2006] (Consultée le 18/04/2007).

CHAPITRE IV : TECHNIQUES DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE

Toute opération, quel que soit le domaine auquel elle appartient, connaît une certaine démarche et passe obligatoirement par de multiples phases de réalisation.

Afin d'atteindre un certain degré de réussite, l'adaptation, doit se baser sur les normes d'un travail harmonieux. Elle suit, pour son accomplissement, une démarche à deux phases dont :

La première constitue les « démarches » pour l'acquisition licite de l'œuvre à adapter.

La deuxième consiste en le processus même d'adaptation ; soit la méthode à adopter pour réussir le transfert de l'histoire littéraire vers le format cinématographique. Elle est dite « travail d'adaptation ».

IV.1. LES DEMARCHES DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE ¹:

C'est une phase qui comporte les étapes à suivre afin de préparer le terrain pour le travail d'adaptation visant particulièrement les conditions d'acquisition du produit choisi pour faire objet d'adaptation.

En effet, le premier pas à faire, lorsque l'on souhaite adapter un roman, c'est de se renseigner sur ses droits. Deux cas de figure peuvent se présenter :

- ✓ L'ouvrage est tombé dans le domaine public.
- ✓ Il existe des ayants droits.

Quand l'œuvre tombe dans le domaine public, soixante-dix (70) ans après la mort de son auteur, aucun problème ne se présente. Le scénariste peut se lancer dans le processus d'adaptation de cette œuvre gratuitement et sans accord.

Quand les ayants droits existent ; soit l'auteur lui-même, soit l'éditeur, soit les héritiers de l'auteur si son œuvre n'est pas encore dans le domaine public. Dans

¹. LENOIR, N., *Comment écrire une adaptation littéraire*, [http://www.nidinfo.com/scénariste/indexe.php/2006/11/22/23/-comment-ecire-une-adaptation-litteraire.html] , [en ligne 22/11/2006], (consultée le 12 Novembre 2007).

ce cas, l'œuvre est concrètement protégée et personne ne peut l'adapter sans en acquérir les droits.

Cet état de fait mène à la négociation du droit exclusif d'adapter ce livre. Une négociation qui devient indispensable et qui se fait souvent par le producteur, pour une période d'exclusivité des droits limitée et fixée par contrat, généralement un an renouvelable.

Cette option sur les droits est souvent signée avec le producteur et non avec le scénariste pour deux raisons :

1. L'option est souvent payante, voire onéreuse.
2. Le scénariste a peu de chance d'obtenir des droits s'il ne travaille pas avec un producteur puisqu'il n'a quasiment aucune chance que son scénario soit tourné.

Pour cela, on ne signe pas d'option sur les droits avec un scénariste avant de s'assurer qu'il est soutenu par un réalisateur prêt à payer l'exclusivité du produit pendant la période prédéfinie, pré limitée pour son adaptation, car le scénario est une commande du producteur. Le scénariste ne peut se lancer dans son travail de rédaction du scénario qu'après avoir trouvé un producteur auquel il a envoyé un synopsis accompagné d'une note d'intention ou carrément un « pitch »¹.

Un troisième cas peut également survenir, celui où un scénariste réussit à rencontrer l'auteur ou un des ayants droits et à le convaincre de lui accorder gratuitement et sans conditions d'adapter son œuvre. Mais c'est un cas qu'on ne rencontre que très rarement.

Après avoir opté pour une œuvre et pu obtenir l'accord de l'auteur ou des ayants droits, le producteur signe le contrat et acquiert les droits de cette œuvre littéraire. Ce n'est qu'à ce moment que le scénariste peut se mettre au travail.

¹. Le résumé d'une histoire en quelques phrases, ou le synopsis court de 5 à 7 lignes ou encore moins qui puisse illustrer en quelques mots le concept d'un futur film et son potentiel commercial. [LEMIEUX, Ph., *LE PITCH*, [<http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/511-411-p.1/lepitch.htm>],[en ligne s.l.n.d] (consultée le 26-05-2009)].

IV.2. LE TRAVAIL D'ADAPTATION ¹ :

Le cœur du travail d'adaptation est le choix et le tri de nombreuses coupes douloureuses, qui ne peut se faire que suite à l'imprégnation du scénariste du contenu du livre afin d'en retirer les éléments qui instaurent la base d'un scénario. Il s'agit particulièrement : *d'un thème, d'une intrigue, d'un protagoniste et d'un conflit.*

La méthode la plus simple est, sans doute, de commencer par résumer chacun des chapitres de l'œuvre. Ce qui permet de dégager les éléments de base :

✓ *Le thème* ; prémisses de l'histoire, va être dégagé à partir du résumé global de l'œuvre.

✓ *L'intrigue* ; matière du roman, doit être mise en relief ainsi que sa structure. Et par ce, dégager son degré dramaturgique.

✓ *Le protagoniste* ; personne ayant le rôle principal dans l'histoire², mis en scène à partir d'une situation de base dite « *exposition* » dans laquelle il se trouvait initialement dans le roman. C'est un personnage qui met tout en œuvre afin d'atteindre son objectif, qu'il se fixe après *un incident déclencheur*, malgré les nombreux *obstacles*, de plus en plus forts, qui jalonnent son parcours.

✓ *Le conflit extrême*, appelé « *climax* », causé par les événements forts de l'histoire, qui poussent le protagoniste à déterminer un objectif et à mener une quête sur son existence.

C'est après cette phase de conflit qu'on fait ressortir les conséquences de la quête du protagoniste sur son existence soit « la réponse dramatique ». Il s'agit de « la résolution ».

Après avoir défini les éléments constituant le schéma du scénario, le travail de l'adaptation, se basant sur ces éléments, peut se définir par les étapes suivantes³ :

1. L'organisation : en trois actes, des éléments les plus dramaturgiques du roman. Ces trois actes se présentent comme suit :

¹. LENOIR, N., *op.cit.*

². Dictionnaire Larousse, Librairie Larousse, Paris. 1988, p.816.

³. LENOIR, N., *scénario français versus scénario US : qu'est ce qu'un scénario*, [http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_2.html], [en ligne s.l.n.d] (consultée le : 12/11/2007).

a. L'exposition : permet de présenter rapidement le protagoniste, l'univers dans lequel il vit, la situation dans laquelle il se trouve au moment où débute le film. Soudain survient un événement, *l'incident déclencheur*, qui va bouleverser l'équilibre de ce personnage, le pousser à faire un choix difficile, ou alors lui faire désirer quelque chose de nouveau. Dès lors, le héros de l'histoire a un *objectif* qu'il va tout faire pour atteindre. L'histoire, à proprement parler, peut alors débiter.

b. Le développement : représente la majeure partie du scénario où le protagoniste fait tout pour atteindre son objectif en faisant face à de nombreux *obstacles*, parfois incarnés par un personnage, un antagoniste. Les obstacles s'enchaînent et gagnent sans cesse en intensité jusqu'à un point de non retour, *le climax*, au cours duquel le protagoniste va devoir mener l'ultime combat contre un personnage ou un événement. A ce stade, le héros a soit atteint son objectif soit échoué. C'est ce qu'on appelle *la réponse dramatique*.

Le deuxième acte peut être scindé en deux, par un climax médian, qui relance l'histoire et l'intérêt du spectateur.

c. Le dénouement : montre les résultats, les conséquences de l'histoire. C'est la partie la plus brève du scénario.

Chaque acte se décompose lui-même en séquences, qui se décomposent à leur tour en scènes. Assurément, il existe des variantes ; ce schéma n'est qu'une base.

2. Suppression des éléments qui ne font pas avancer l'action :

Tels que les personnages et les événements superflus. Cette suppression se réalise par :

a. La fusion ; qui vise à fondre les caractéristiques de plusieurs personnages en un seul.

b. Le montage ; qui est une scène muette construite d'une succession de plans rapides qui permet de résumer tout un plan de l'histoire, de montrer que le temps passe.

3. La traduction, en action, de tout l'aspect intérieur du personnage ;

Ses pensées, ses souvenirs, ses émotions. Cette étape permet de montrer ce que le personnage ressent à travers ses actions et ses gestes.

4. Le rétrécissement des scènes et dialogues qui ne doivent, généralement, pas dépasser les trois minutes.

5. Le recours à la *voix off* (dialogue prononcé par un personnage qui n'est pas à l'écran, parfois, c'est aussi l'illustration sonore des pensées du personnage à l'écran par le biais des musiques ou de bruits)¹ afin de résumer une situation, de rendre hommage, discrètement, au texte d'origine.

6. Rendre le protagoniste le plus actif possible pour que le public puisse s'identifier à lui, autrement, les spectateurs ne pourront pas pénétrer dans l'histoire, s'y intéresser, être émus.

7. L'entrée rapide dans le vif de l'histoire par une exposition qui doit être brève. Dans le cas où le roman présente un univers complexe, dense, le scénariste est obligé de trouver le moyen de le présenter brièvement, à l'aide d'images fortes.

8. L'invention des éléments manquants, quand le roman ne contient pas un ou quelques éléments constituant le schéma du scénario.

9. L'éloignement du texte de départ même si le roman contient un bon potentiel filmique, car le travail de l'adaptation n'est, en aucun cas, de la paraphrase.

Ceux-ci constituent les étapes que peut et doit suivre un adaptateur dans son travail, mais ce n'est jamais de la science exacte et chaque scénariste a une marge de liberté qui permet à son don, son génie, d'intervenir pour créer sa propre œuvre.

¹. LENOIR, N., *le glossaire des termes techniques liés à l'écriture de scénario*, [http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_7.htm], [en ligne s.l.n.d] (consultée le : 21/07/2007).

CHAPITRE V : LES DIFFERENTS TYPES D'ADAPTATION

Parler d'adaptation c'est présenter trois nouvelles différentes formes que le roman va acquérir, car le scénariste va faire la même chose, la même chose en mieux ou encore autre chose de mieux. BAZIN insiste sur les concepts de fidélité et de trahison inféodant étroitement l'œuvre cinématographique à sa source littéraire¹.

De nombreux critiques abordent dans la même option la question de l'adaptation, distinguant parfois différents degrés de fidélité de roman d'origine : ainsi Tudor ELIAD discerne t-il ; fidélité minimale, fidélité partielle ou fidélité maximale. MICHAEL K. lui, parle de fidélité absente, plus ou moins présente ou très présente. D'autres théoriciens lient la fidélité à la démarche adoptée par les réalisateurs distinguant, comme Alain GARCIA ; adaptation libre, adaptation et transposition².

C'est à partir des trois situations qu'on arrive à distinguer entre les trois types d'adaptation : l'adaptation passive appelée aussi fidèle ou soumise, l'adaptation amplificatrice et l'adaptation libre.

V.1. L'ADAPTATION PASSIVE (FIDELE) :

L'adaptation passive se définit comme étant cette illustration qui procède à la reproduction de l'œuvre initiale avec des aménagements nécessaires, ne gardant en particulier, que l'enchaînement des péripéties et les aspects figuratifs et scéniques au détriment des développements dits « littéraires »³.

Alain GARCIA définit également l'adaptation passive comme étant une adaptation soumise, qui répond à un souci de fidélité mais qui, ne travaillant que la temporalité du texte, n'en utilisant que les éléments visuels, n'en est qu'un « calque figuratif ».

¹ . MEUNIER E., *De l'écrit à l'écran*, édition L'Harmattan, collection De visu, 2004, p.8.

² . *Ibid*, p.9.

³ . BARON A. M., *op.cit.*, p.28.

L'auteur entend par là que, hors de toute recherche d'écriture, on se contente d'illustrer le texte, appréhendé uniquement dans son architecture narrative et sa dimension descriptive. La dépendance où l'on demeure à l'égard du modèle littéraire se solde par son édulcoration, qui trahit le cinéma¹.

Cette définition fera du scénariste un simple imagier, selon André BAZIN, s'évertuant à faire la réplique la plus exacte possible du texte original. Il se cantonnerait dans un rôle effacé et sans ambition, se mettant ainsi sous la dépendance de l'écrivain en se contentant d'edulcorer et de vulgariser².

Claude GAUTEUR, de sa part, reprend en 1958 la définition de ce type d'adaptation déjà proposée par André BAZIN en 1951, comme étant celle qui respecte l'esprit du livre, en cherchant les équivalences que nécessite la dramaturgie du cinéma, soit l'efficacité la plus directe de l'image.

Le film ainsi réalisé tend à se substituer au roman en tant que sa traduction esthétique dans un autre langage³.

Michel SERCEAU préfère dire qu'il y a illustration « quand l'image analogique des personnages et la mimésis théâtrale, réputées cristalliser l'imaginaire des lecteurs-spectateurs, absorbent la dynamique de présentation ». C'est-à-dire quand le personnage se meut dans un cadre sans qu'une mise en scène les place l'un par rapport à l'autre dans une perspective dialectique⁴. Dans ce cas, il y a réduction, comme dans le cas du théâtre filmé. BALZAC a fréquemment donné lieu à ce type d'illustration réductrice, en particulier à la télévision. Et il est clair que dans ce transfert historico-culturel qu'est toujours l'adaptation, la neutralité elle-même est un choix idéologique et esthétique. Si le service public s'était donné pour mission d'adapter sans trahir, c'est parce qu'il était voué au respect du patrimoine culturel⁵.

En effet, les feuilletons de Maurice CAZENEUVE tel qu'*Illusions Perdues* (1966) et *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1976) présentent de meilleurs exemples d'honnêtes illustrations de romans très touffus. Ils ont fortement respecté

¹ . GARCIA A., *op.cit.*, p

² . BARON A. M., *op.cit.*, p28-29.

³ . SERCEAU M., *op.cit.*, p.16.

⁴ . *Ibid*, p.17.

⁵ . BARON A.M, *op.cit.*, p.29.

les grandes articulations de l'intrigue et ont interdit toute excursion hors de l'histoire proprement dite¹.

Plusieurs autres exemples de l'adaptation passive se sont concrétisés surtout dans une période où certains scénaristes cherchaient une œuvre non encore publiée pour négocier avec son écrivain les prix d'adaptation. Ce fut le cas de David SELZNICK dans *Autant en emporte le vent* et de Hurry SUNDOWN dans *Que vienne la nuit*.

Ils ont atteint un niveau de dépendance au point que certains agents littéraires réussirent de cette façon à faire monter les enchères sur des ouvrages de peu d'intérêt pour le cinéma.

François TRUFFAUT déclare que l'excès de tournage d'adaptations était dû à ce qu'on appelle la peur de la page blanche, qui pousse les réalisateurs ou scénaristes à adapter des romans même si certains sont jugés sans grand intérêt.

Les producteurs ayant peur d'un scénario original préfèrent partir d'un roman car cela les sécurise. Raison pour laquelle « nous avons droit aux éternelles adaptations de classiques de la littérature » dit Jean GRUAULT dans un entretien².

Ce type d'adaptation a souvent été le choix de réalisateurs ou scénaristes ayant conçu que la suppression de certains éléments du roman ou de l'œuvre d'origine causerait un déséquilibre et serait nuisible au rythme et à la souplesse de l'enchaînement des événements, comme l'affirmait le scénariste Jean AURENCHÉ. Ce dernier pense à propos du roman de STENDHAL *Le rouge et le noir* que : « l'œuvre de STENDHAL est une, rien n'est inutile dans le roman, et nous n'aurions pas dû le réduire. Nous avons éliminé trop de scènes dites « inutiles », notre style était lourd, trop théâtral et on ne trouve pas dans le film cette souplesse, cette atmosphère d'imprévu de surprise, qui caractérise l'œuvre de STENDHAL »³.

¹. *Ibid*

². TREMEGE B., *op.cit*, p.516.

³. *Ibid.*, p.522.

Germinal de Claude BERRI (1993) tiré de l'œuvre éponyme de ZOLA présente un bon exemple d'adaptation fidèle où le cinéaste imprégné de l'œuvre littéraire, suit au plus près le récit romanesque¹.

V.2. L'ADAPTATION AMPLIFICATRICE² :

La visée principale de ce type d'adaptation est de grossir, étoffer et amplifier les scènes du roman. Cette amplification est due à des exigences d'ordre esthétique ou technique concernant le travail de l'adaptation lui-même, que ce soit dans le but d'atteindre la durée minimale d'une heure et demie, sinon pour des raisons de rythme si nous nous trouvons face à une histoire dont l'intrigue manque de suspense. Le scénariste est obligé d'amplifier des scènes.

Soit il invente certains éléments qui réussissent à frapper l'esprit du spectateur et déclenchent sa curiosité afin de maintenir le contact avec lui.

Soit il ajoute des scènes complètes pour ne pas risquer que le spectateur s'ennuie à un moment de la diffusion du film. Alors c'est toute la structure générale de l'histoire qui va être modifiée. Cette modification s'interprète par l'aspect de prolongement.

Comme le scénario se découpe en trois phases, il convient donc de dégager les éléments les plus dramatiques du roman (tels que l'intrigue qui doit avoir un degré estimable de suspense, et un héros chargé d'une ambiguïté convenant à un avancement rythmique de l'histoire...). Dans le cas où certains éléments de base viennent à manquer, le scénariste se charge de les créer pour satisfaire les besoins de la production et assurer un rythme assez dynamique à l'avancement de l'histoire.

Les exemples qui reflètent le plus ce type d'adaptation dite amplificatrice seront :

Notre-Dame de Paris adapté par DIETERLE en 1939, *Une partie de campagne*, nouvelle de Guy de MAUPASSANT, adapté par Jean RENOIR et *Le colonel Chabert* qui a subi un délayage évident adapté par René le HENAFF en 1943 et Yves ANGELA en 1994.

¹. LUCAS A., *DU ROMAN AU FILM*, [<http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie15.htm>], [en ligne s.l.n.d], (consultée le 21/07/2007).

². BARON A.M., *op.cit.*, p.29-30.

V.3. L'ADAPTATION LIBRE :

C'est le type qui donne libre cours à la créativité du cinéaste, en lui permettant de développer les motifs qui lui tiennent à cœur, de couper les développements qu'il juge inutiles et de mettre l'accent sur tel élément au détriment de tel autre. Le réalisateur peut même transformer la structure de l'œuvre par des redoublements ou des ellipses qui correspondent mieux à son propos univers. Car il ne faut pas perdre de vue que l'adaptation est avant tout la confrontation fructueuse de deux mondes imaginaires, celui de l'auteur et celui du scénariste.

C'est l'adaptation où l'original n'est plus qu'une source d'inspiration, la fidélité est une affinité de tempérament. Le film ne prétend plus se substituer au roman ; il se propose d'exister à côté¹.

Marcel L'HERBIER change le titre de *Un drame au bord de la mer* en *L'Homme du large*. Il rebaptise les personnages et donne une place importante dans le film au documentaire sur le folklore breton pour conjurer la théâtralité. De plus, il impose une écriture de l'artifice par des médaillons en surimpression, une coloration en rouge et bleu de l'image, un écran dédoublé, des paysages reconstitués en studio et des titres superposés aux images qui les transforment en véritables idéogrammes.

Robert BRESSON a procédé aussi selon ce type pour produire son adaptation de *Jacques le Fataliste* de Denis DIDEROT sous le titre de *Les dames du bois de Boulogne* qu'il a jugé trop engoncé dans une tradition littéraire.

La Belle Noiseuse adaptation de la nouvelle de BALZAC *Le chef-d'œuvre inconnu*, par Jacques RIVETTE, fait preuve de libre variation, en transportant l'intrigue de nos jours et dans le midi de la France. Changement d'époque et de lieu sont en effet de règle dans la transposition (Cas extrême de la liberté d'adaptation). L'action du roman se déroule à Paris, à la fin du XVII^{ème} siècle quant dans le film, elle se passe en Provence de nos jours. Il supprime des personnages et attribut de l'ampleur aux rôles d'autres tel que le rôle de Gillette, la maîtresse du peintre inconnu Nicolas POUSSIN, qui n'occupe que quelques pages chez BALZAC, prend de

¹. SERCEAU M, *op.cit.*, p.16.

l'importance dans l'adaptation et le peintre à succès Franz PORBUS qui ne se trouve plus de place chez RIVETTE¹.

HITCHCOCK s'est inspiré de la nouvelle de Daphnée DU MAURIER pour produire son scénario qui n'avait de commun avec l'œuvre que le titre et les prémisses. Le long prologue et toute l'intrigue sentimentale du film ont été rajoutés. Dans la nouvelle de DU MAURIER, la seule question reste : comment détruire le monstre ? Dans *les Oiseaux* d'HITCHCOCK, l'homme ne songe plus qu'à essayer de se défendre ; à aucun moment il n'envisage une action d'envergure pour exterminer les volatiles, car son esprit n'est plein que de la terrifiante interrogation sur le pourquoi de cette attaque, sur la cause de cette révolte des animaux les plus offensifs de la création².

Néanmoins, Claude GAUTIER, qui reprenait en 1958 la question des types d'adaptation, complétait cette terminologie ternaire par un quatrième type : formule « welleso-viscontienne » selon laquelle le film, non content de respecter l'esprit de l'œuvre littéraire, de l'adapter librement, est considéré comme une œuvre personnelle, une œuvre d'auteur qui développe sa propre thématique et non plus celle de l'adapté³.

En définitive, les meilleures adaptations ne sont pas forcément les plus fidèles. Ce qui compte c'est de retranscrire l'émotion que l'on a expérimentée à la lecture sur un écran. Il faut rester fidèle à son envie d'adapter, pas forcément au livre lui-même⁴.

¹. PLANA M., *op.cit.*, pp.120-121.

². PREDAL, R., *Cinema sous influence: Le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, éd. L'Harmattan, 2007, pp. 95-96.

³. SERCEAU, M., *op.cit.*, p 17-18.

⁴. LENOIR, N., *op.cit.*

CHAPITRE VI : PROBLEMES D'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE D'UNE ŒUVRE LITTERAIRE

Depuis ses débuts, la pratique de l'adaptation a connu de nombreux problèmes dont certains s'avèrent dépassés, d'autres par contre persistent.

TRUFFAUT, par exemple reconnaît, en citant CARLO-RIN qu'une adaptation honnête, qui respecte le texte d'origine, est une « trahison ».

Pour y remédier, il a tenté de conserver pour l'œuvre, son caractère littéraire seulement, notamment par l'utilisation d'une *voix off* lisant des fragments d'un texte original.

Ainsi, la question d'adaptation en termes de morale, de fidélité à la lettre ou à l'esprit du texte source se retrouve aujourd'hui dépassée ou réglée.¹

Quant aux problèmes qui persistent encore, ils sont classés selon :

- ✓. Qu'ils se rapportent au format littéraire.
- ✓. Qu'ils se rapportent aux processus d'adaptation (problèmes techniques).

VI.1. PROBLEMES SE RAPPORTANT AU FORMAT LITTERAIRE : LE ROMAN²

Il faut admettre qu'adapter une œuvre littéraire est une démarche très complexe, parfois même suicidaire car tous les livres ne sont pas adaptables et ce pour une raison majeure qui est qu'un livre et un scénario ne s'écrivent pas du tout de la même manière : en effet la majorité des longs métrages durent entre une heure trente et deux heures seulement, ceci rend difficile la condensation d'un ouvrage qui fait plusieurs centaines de pages dans un temps très court.

La beauté et la puissance d'un roman repose trop sur la langue écrite, liée à la poésie des mots, des phrases, donc il y a des façons de présenter les choses en littérature qui sont inadaptables dans un autre médium.

¹. ARON, P., SAINT JACQUES, D., et VIALA, A., *op.cit*, p.5.

². LAVANDIER, Y., *LA DRAMATURGIE : Les mécanismes du récit*, 2^{ème} édition, éd. Le Clown et l'Enfant, 1997, p.502-504.

Etant l'art de l'écrit, le roman s'attarde en général sur les pensées et les émotions des personnages qui ne peuvent être traduites à l'écran par l'adaptation car le cinéma est l'art de l'image. «Un scénario montre une histoire mais ne la raconte pas »¹.

A ce propos, KUNDERA partage l'avis d' HITCHKOK qui affirme que :

« Puisque l'essentiel dans un roman est ce qu'on ne peut dire que dans un roman, dans toute adaptation il ne reste que l'inessentiel. »²

Il importe également de se faire à l'idée qu'il n'est pas possible de tout raconter, le scénariste se trouve toujours dans l'obligation d'omettre certains éléments composant le roman qu'il juge secondaires comme par exemple les longues descriptions.

La multiplicité des intrigues secondaires qui figurent dans une œuvre littéraire ne permet pas à l'action d'avancer dans un scénario. Le nombre de personnages et la diversité des points de vue constituent un point épineux qui handicape l'acte d'adaptation.

L'adaptateur se trouve devant une situation qui le pousse à se focaliser sur un personnage et un point de vue, et à ne prendre comme matière brute pour son travail que les coupes franches (soit l'intrigue principal du roman).

La non linéarité dans l'écrit, soit le non respect de la chronologie dans le déroulement des événements de l'histoire, constitue une autre difficulté qui n'est pas des moindres pour le scénariste, qui se voit dans l'obligation d'adopter des méthodes acrobatiques, lesquelles il doit maîtriser (ainsi les flash-back) afin de réussir la transposition de l'œuvre littéraire en œuvre cinématographique.

VI.2. PROBLEMES SE RAPPORTANT AU PROCESSUS DE L'ADAPTATION (PROBLEMES TECHNIQUES)

Adapter, ce n'est pas uniquement effectuer des choix du contenu, mais aussi travailler, modeler un récit en fonction des possibilités ou au contraire des impossibilités inhérentes au médium¹.

¹. LENOIR, N., *op.cit.*

². GALLAYS F., SIMARD S., VIGNEAULT R., *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, éd. Fides, 1992, p.253.

Le scénariste, afin de procéder à la transposition du récit initial avec toutes ses caractéristiques littéraires propres, vers un scénario au format adapté à l'image et à l'action, se trouve en face d'un certain nombre de contraintes qualifiées de techniques qu'il doit résoudre ; à savoir :

1. La dramaturgie : (structure du roman)

Le roman se présente sous forme d'une succession de chapitres, le scénario en revanche, est structuré en actes. Les chapitres du roman ne correspondent pas forcément aux actes du scénario soit aux séquences du film.

Les actes du scénario ne sont pas directement extraits des chapitres, d'où la difficulté d'extraire une forme filmique qui requiert, de par sa dimension « spectaculaire », une structure dramaturgique beaucoup plus rigoureuse que le roman.²

La dramaturgie vise donc, à organiser l'action dans une durée « scénique » ou « écranique » selon des rythmes prédéfinis³.

2. La dramatisation : (les introductions dans le scénario)

Le déroulement dramatique d'un scénario est soumis à une organisation rigoureuse : Euphorie – Dysphorie – alternance Dysphorie/Euphorie (soit tension/détente). En revanche, le roman est moins rigoureux ; les événements y sont moins contrastés, les drames moins violents, les joies moins intenses. Le film nous fait entendre et voir les faits de l'histoire, ce qui mène le spectateur à vivre les réactions et les émotions et a plongé dans le vif de l'histoire.

Sur le plan rythmique, la structure dramatique du roman et celle du déroulement narratif se superposent, ce qui finit par faire piétiner les tensions et engendrer la monotonie. Le scénario, lui, joue d'avantage sur des effets « syncopes », donc de surprise en maintenant la tension⁴.

¹. GOLIOT-LETE, A., VANOYE, F., *PRECIS D'ANALYSE FILMIQUE*, éd. Nathan, Paris, 1992, p.124.

². *Ibid*, p.120.

³. VANOY, F., *op.cit.*, p.134.

⁴. *Ibid*, pp.120-121.

3. La visualisation :

L'identification du public à la situation et au personnage se réalise grâce aux contraintes techniques ou esthétiques qui relèvent du visuel, de la voix et de la musique qui constituent le mécanisme de la visualisation¹.

✓. L'image constitue le langage visuel qui traduit celui des mots². Elle constitue le contraste qui fait la richesse de la confrontation entre deux formes différentes d'expressions artistiques³.

✓. La voix ou le dialogue du film contribuent à la visualisation du roman. De ce fait, ils doivent être réduits à leurs plus simples expressions. Leur rôle est, à la fois, de donner l'information, de caractériser le personnage et de faire avancer l'histoire⁴.

✓. La musique construit avec le personnage une symbiose qu'ils créent une identité sonore relevant non seulement du sentiment mais aussi de l'action⁵.

4. La dilatation :

Technique qui permet d'étoffer l'œuvre. Elle est mise au service de la dramatisation des moments dits « privilégiés »⁶.

Les adaptations de textes courts en longs métrages comportent presque invariablement les opérations d'ajouts, de compléments et notamment de dilatations (deux pages de *Platonov*, par exemple, ont fourni à Francesco ROSSI et Tonino GUERRA la matière d'un film de deux heures « *Trois Frères* »⁷).

¹. VISY, G., *Le Colonel Chabert au cinéma*, éd. Publibook, 2002, p.175.

². *Ibid*, p.146.

³. *Ibid*, p.16

⁴. TUDOR, E., *Les secrets de l'adaptation : cinéma et télévision*, éd. Dujarric, 1981, p.69

⁵. VISY, G., *op.cit*.p.178.

⁶. VANOY, F., *op.cit*, p.135.

⁷. *Ibid*, p.132.

CHAPITRE VII : ANALYSE DE L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DES ŒUVRES LITTERAIRES

Comme l'adaptation est une confrontation entre deux types d'arts, deux modes d'expressions bien distincts l'un de l'autre constituant une différence clairement apparente, elle doit déboucher sur une compréhension et un enrichissement réciproque.

L'analyse de l'adaptation nécessite l'application d'une grille d'évaluation basée sur les éléments majeurs concernés par les différentes modifications assignées au produit initial. La synthèse de la structure globale d'une adaptation cinématographique porte sur l'analyse des deux structures ¹: dramatique et dramaturgique si dessous présentées.

VII.1. L'ANALYSE DRAMATIQUE :

Elle s'intéresse à la mise en « drame » (au sens étymologique d'*action*) des évènements et des personnages et leur psychologie par le suspense, le dialogue et les interactions (dispositif narratif) où les notions d'*euphorie* (situation de joie intérieure, de satisfaction), de *dysphorie* (situation de malaise), et de *syncope* (procédé rythmique qui consiste à déplacer en le prolongeant un temps fort sur un temps faible) vont être finement signalées à partir du corpus.

L'analyse sur ce plan va donc évoquer deux aspects majeurs à savoir : le dispositif narratif et l'analyse des personnages.

1. Analyse du dispositif narratif :

L'analyse de la trame narrative, donc du *dispositif narratif*, se fait par l'observation de plusieurs éléments composants les deux supports ; l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique.

Il s'agit principalement :

↗ d'observer le rapport nombre de pages/durée du film² ;

¹. *Ibid.*, p.134.

². *Idem.*

- ↪ de comparer les débuts et les fins des principales parties afin de pouvoir juger le degré de changement à induire afin d'effectuer un inventaire des épisodes supprimées, condensées ou encore rajoutées ;
- ↪ d'observer le degré de parenté entre les titres, les personnages (d'une manière globale ; les personnages principaux seront analysés séparément), le contexte, et la dramatisation des événements ; soit la comparaison entre le ton du roman et celui du film, en répondant aux interrogations suivantes :
- ↪ Le nouveau produit, a-t-il conservé le même titre attribué à l'œuvre initiale ?
- ↪ sur le plan moral et fonctionnel :
 - ✓ Comment décrire le mouvement des personnages ?
 - ✓ Comment visualiser leurs sentiments intérieurs ¹ ?
- ↪ L'époque et les lieux du déroulement des événements sont-ils les mêmes ?
- ↪ Le ton dramatique des événements est-il le même ?

Il conviendra donc de procéder aux analyses suivantes :

- ↪ évaluer la correspondance cinématographie avec la technique de l'écrivain (exemple: Comment les actions dans le film remplacent elles les temps des verbes conjugués dans le roman) ;
- ↪ mentionner si le sens profond de l'œuvre littéraire a été conservé ou modifié ;
- ↪ comparer le rôle de certains objets dans les deux œuvres.

2. Etude des personnages :

- ↪ A ce stade de l'analyse, l'étude des personnages du récit, dans une adaptation, ne porte que sur les principaux. Elle doit se faire avec finesse en exposant les différents caractères qui particularisent la personnalité de chacun dans les deux récits sans oublier de juger le degré de vraisemblance.

¹ . FARCY, G.D., *op.cit.*, p.400.

↗ Elle doit signaler si les principaux personnages dans l'œuvre occupent le même statut dans l'œuvre cinématographique ou si le scénariste a eu besoin de mettre l'accent sur d'autres qui semblaient lui permettre de mieux atteindre l'objectif recommandé par son adaptation.

↗ les personnages, sont-ils les mêmes sur le plan physique ?

✓ quels personnages ont été supprimés ?

✓ quels personnages ont été rajoutés ?

VII.2. L'ANALYSE DRAMATURGIQUE

Elle s'intéresse à la division en actes pour inscrire l'œuvre non plus dans un récit littéraire mais dans un genre dramatique.

Cette synthèse prend essentiellement comme facteur de comparaison :

1. Analyse de l'organisation spatio-temporelle :

Cette première phase de l'analyse dramaturgique s'intéresse aux points suivants :

✓ . Traitement du temps et de l'espace, les décors, les scènes.

✓ . Analyse de l'organisation spatiale ou architecturale des deux supports par le biais d'une comparaison entre les lieux où l'action s'est située dans le roman d'une part et dans le film d'une autre part. Cette opération est aussi appelée : inventaire systématique des différentes modifications opérées dans le film¹.

✓ . Indication des omissions des lieux jugés anodins est nécessaire et doit être appuyée par une justification comportant l'intention qui a conduit aux modifications appliquées.

2. Inventaire des modifications :

Cet inventaire évoque les convergences entre les deux récits, à savoir :

✓ . Le nombre de parties du récit (les chapitres) ; en indiquant si le film est structuré et découpé de la même manière que le roman. Ainsi

¹. GOLIOT-LÉTÉ A., VANOYE F., *op.cit.*, pp.120-124.

que l'évaluation du découpage des séquences du film par rapport aux différents chapitres dans le roman.

✓. La durée du film qui se traduit par l'impact de l'« effet structure »¹ ;

✓.Le rythme de la progression de l'histoire dans les deux supports, touchant ainsi les prologues et les épilogues des actes et des chapitres ;

Il est aussi recommandé :

☞ de mentionner si le scénariste ou le réalisateur ont procédé à la modification de l'intrigue pour mettre l'accent sur un autre élément ou détail, ou l'inventer carrément, afin de satisfaire un besoin stylistique, artistique ou autre ;

☞ de jeter la lumière sur la constatation des événements, la violence des drames, l'intensité des émotions, le maintien de surprise et la tension dans le produit source ainsi que dans le produit final.

¹. GOLIOT-LÉTÉ A., VANOYE F., *op.cit.*, p.119.

PARTIE II

L'ADAPTATION
CINÉMATOGRAPHIQUE DE
MON COLONEL
DE FRANCIS ZAMPO

PARTIE II :

ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE *MON COLONEL* DE FRANCIS ZAMPONI

INTRODUCTION

Toute théorie nécessite une concrétisation ou doit être prouvée par un exemple afin d'être assimilée.

En ce qui concerne notre thème « **l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire** », nous avons opté pour l'œuvre de Francis ZAMPONI *Mon Colonel* pour faire objet de corpus. Ce qui a donné lieu à une deuxième partie de notre travail que nous avons intitulé : **Adaptation Cinématographique de *Mon Colonel* de Francis ZAMPONI**, consistant en la concrétisation ou la confirmation des notions théoriques déjà expliquées dans la première partie intitulée : **Généralités sur l'Adaptation Cinématographique d'une Œuvre Littéraire**.

Nous avons essayé, dans cette partie dite pratique, de faire la transposition ou l'application des normes du processus de l'adaptation énumérés dans la partie théorique. Commencant par situer l'œuvre dans le contexte dans lequel il a émergé. En suite, procéder à la désignation du type d'adaptation auquel se réfère *Mon colonel* et l'énumération des techniques de l'adaptation tout en éclairant comment sont ils appliquées au corpus afin d'obtenir cette adaptation. Procéder à une analyse détaillée de cette adaptation. Et finir par une critique.

CHAPITRE I : CONTEXTE SOCIOCULTUREL DE *MON COLONEL* (LA NAISSANCE DE L'ŒUVRE)

Mon Colonel est un roman de Francis ZAMPONI¹ sur la guerre d'Algérie écrit pour une collection consacrée aux Romans Noir. L'idée d'écrire sur cette époque s'est déclenchée au fond de lui lorsqu'il s'est installé en 1966 à la cité universitaire à Nanterre où l'agitation lui a fait revivre des moments déjà vécus dans la caserne de Sétif où il a passé une partie de son enfance. Ainsi, les multiples évènements politiques qui marquaient cette période où Francis ZAMPONI résidait dans la cité universitaire, tels que la guerre de Vietnam, la lutte antifranciste ont fait émerger les souvenirs de son pays natal avec une volonté de les partager. Toutes ces circonstances ont déclenché en lui le désir d'écrire cette œuvre qui dépasse le statut d'œuvre de témoignage, en s'identifiant dans le cadre littéraire comme étant *roman noir*.

Bien que les souvenirs qui ont jailli dans l'esprit de ZAMPONI, et qui étaient la graine qui a engendré le roman *Mon Colonel*, fussent des souvenirs personnels, le message véhiculé par ZAMPONI dans cette œuvre est universel, car les circonstances que vivait l'Algérie dans la période du colonialisme trouvaient un reflet dans beaucoup de pays dans le monde, et l'Algérie n'était pas la seule à en souffrir.

L'esprit de ZAMPONI était beaucoup marqué par cette composition binaire : paix/guerre, calme/agitation, peur/tranquillité. C'est ce qui l'a empêché de parler de ses origines avec ses camarades. Avec l'Algérie, ses rapports ont été longtemps épisodiques avant d'acquérir l'importance qu'ils ont aujourd'hui. Il n'a remis les pieds sur sa terre natale qu'en 1993 et encore ne s'est il rendu que dans le sud, Ghardaïa et Timimoun. Il avait eu quelques vellétés de voyage journalistique mais, à chaque fois, il s'était trouvé une bonne raison pour annuler son déplacement.

Jusqu'à l'installation de sa famille dans la Banlieue parisienne (1959), ZAMPONI croyait que le monde entier vivait au rythme du terrorisme avec son lot quotidien d'attentats et de morts. Il a été surpris en arrivant à Paris de voir qu'on pouvait entrer dans un cinéma sans se faire fouiller et que lorsqu'on entendait un bruit, on ne pensait pas automatiquement à l'explosion d'une bombe. Il s'est rendu

¹ Voir Annexe 4

compte, par la suite, que c'était le lot de tous les enfants qui sont nés dans un pays en guerre.

Francis ZAMPONI a utilisé l'arme de la littérature pour lever le voile et dire certaines vérités, de très dures vérités qu'il a vécu, ayant du reflet dans ses écrits dans lesquels il exprime ses émotions, c'est ce qui induit la dimension psychologique dans ces diverses productions, parce qu'il n'y a pas d'écrivain sans émotions. Dans le cas de ZAMPONI, l'émotion est basée sur un vécu inconscient, un passé qu'il a partagé avec son père, dans le régime militaire. Il a partagé les souffrances et inquiétudes de l'époque qui se sont transmises en une réaction consciente qui est le désir d'écrire sur cette époque, d'exprimer dans le but d'expurger ce que l'on a longuement enfoui en soi. Donc l'écrit de ZAMPONI devient exutoire, il indique l'imperfection du système, pousse et incite toute catégorie soucieuse de s'enrichir à apprécier l'écrit, non pas avec l'arme de la critique mais avec tout simplement l'émotion.

Tout au long de son élaboration, *Mon colonel*, comme œuvre littéraire puis avec l'adaptation au cinéma, évoque une combinaison binaire, qui se manifeste à chaque étape de son évolution. C'est *Algérie/France*.

L'écrivain romancier français Francis ZAMPONI est né en Algérie où il a vécu jusqu'à l'âge de 11 ans. De ce fait, son attachement à ce pays était dès son plus jeune âge. Il évoque une histoire qui traite d'un sujet algéro-français, celui de la Guerre de Libération vu du côté algérien, qu'à l'époque en France les politiques dénommaient « pacification » (un terme explicitement rappelé dans le livre et le film).

Quant au scénariste, il avait aussi quelque chose qui le rattachait à l'Algérie, c'est son mariage avec Michel qui a eu lieu en 1968, au consulat de Blida.

La production et la réalisation de l'adaptation ont aussi été l'œuvre de personnalités ayant des rapports intimes et familiaux avec l'Algérie : elles sont le fruit de la collaboration entre l'épouse du scénariste, Michèle REY GAVRAS et Salem BRAHIMI, producteur algérien, né en Angleterre mais résidant en France.

Venons-en à la réalisation du film dont le tournage s'est déroulé en Algérie en collaboration de quelques acteurs algériens.

CHAPITRE II : TYPOLOGIE DE MON COLONEL

La guerre d'Algérie a fait l'objet du centre d'intérêt de maints auteurs et réalisateurs de films militants. L'escalade de la violence et de la torture en Algérie n'est pas un nouveau sujet en littérature ni au cinéma. Yves BOISSET avec *Avoir vingt ans dans les Aurès*, Henri ALLEG avec *La Question* réalisée par Laurent HEYNEMANN, et Philippe FAUCON avec *La Trahison* ont aussi traité le sujet des exactions quand la politique cesse d'encadrer l'usage des armes¹.

Francis ZAMPONI avait depuis longtemps l'intention d'écrire sur ce sujet. Il s'est engagé à exprimer son émotion sur les faits qu'il avait vécus pendant son enfance dans son pays natal, l'Algérie.

Il a toujours fait partie des écrivains et auteurs qui se sont intéressés à vulgariser l'affaire de l'occupation française de l'Algérie sous le titre d'une pacification trompeuse, à dénoncer et critiquer un certain passé « qui ne passe toujours pas », selon une expression désormais courante, qui signifie qu'en réalité les œuvres tant littéraires que cinématographiques abordant la question sont peu nombreuses, tant l'analyse de ce passé proche est difficile de part et d'autre.

Mon Colonel de Francis ZAMPONI, qui a fait l'objet d'une adaptation cinématographique par le cinéaste Laurent HERBIET en Octobre 2006, est un ouvrage écrit en Juillet 1998 et publié la première fois en avril 1999 aux éditions *Actes Sud*², collection *Babel*, puis réédité en 2006 avec l'affiche en couverture³.

¹ . Pour d'emble informations sur les personnages cités, voir annexe.

² . « *Actes Sud* » est une maison d'édition qui réserve depuis sa création en 1978, une place essentielle aussi bien à la littérature française qu'étrangère qui constituent son domaine d'intérêt. Elle réserve également une place aux sciences humaines, à la poésie, au théâtre, à la musique, à la danse, aux beaux-arts, à la photographie, au cinéma, à la nature et à la bande dessinée. Maintes œuvres publiées aux éditions « *Actes Sud* » ont bénéficié de divers prix littéraires à savoir : le prix *Femina*, le prix *Médicis*, le prix *Goncourt*, Le prix *Nobel de littérature*.

³ . ZAMPONI, F., [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 27 février 2009.

Les références des deux éditions de l'œuvre sont ci-dessous présentées¹ :



Titre : Mon Colonel
Auteur : Zamponi, Francis
Editeur : Actes Sud
Collection : Babel
Genre : Littérature Romans Poche
Date de parution : 15/04/1999
ISBN : 2742721894
EAN13 : 9782742721894



Titre : Mon Colonel
Auteur : Zamponi, Francis
Editeur : Actes Sud
Genre : Littérature Française Romans Nouvelles Correspondance
Date de parution : 17/11/2006
ISBN : 2742766286
EAN13 : 9782742766284

II.1. *MON COLONEL* : L'OEUVRE

Derrière un style simple et accessible, le roman de Francis ZAMPONI recèle une narration chargée de suspense avec un certain niveau d'ambivalence finement établi pour faire défiler les événements de façon à animer et déclencher la curiosité du lecteur, dont on peut à bon droit se demander s'il n'est pas aussi conçu par le romancier comme un « spectateur ». Car selon sa biographie il est clair que ZAMPONI possède une formation de journaliste et de cinéaste, davantage en réalité que d'auteur littéraire.

La thématique utilisée est originale, du moins dans le paysage culturel français : ZAMPONI aurait pu traiter de la Guerre d'Algérie sous la forme des

¹http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/NEUF/product/zamponi-francis/mon-colonel_9782742766284.aspx,
http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/NEUF/product/zamponi-francis/mon-colonel_9782742721894.aspx
(Consultée le : 02/12/2007)

mémoires, du témoignage, ou du documentaire historique, à l'exemple de François MASPERO, auteur d'une biographie du Général de Saint-Arnaud (le militaire qui donna son nom à la ville où l'action se déroule). Non : ZAMPONI choisit d'utiliser sa bonne connaissance de la police et de la justice pour, près de cinquante ans après les événements, écrire une fiction reposant sur un genre apparemment moins « sérieux » que ceux mentionnés : le genre policier.

1. Approche de la forme :

Dans l'approche de la forme nous allons parler de deux facteurs primordiaux : la symbolique du titre et l'illustration des jaquettes de la nouvelle ainsi que de l'ancienne édition du roman.

❖ La symbolique du titre :

Nous remarquons une grande originalité dans la proposition du titre *Mon colonel*. Elle est sèche, n'a rien de tendre, elle est à la limite militaire, elle obéit à un ordre. Ainsi, la symbolique du titre repose sur cet emprunt par l'auteur du style militaire concis conforme au discours administratif.

Cette proposition est adéquate pour le message véhiculé à travers l'œuvre et son adaptation, car l'auteur, le scénariste ainsi que le réalisateur partageaient la même visée, celle de secouer le passé poussiéreux afin d'éveiller des questions autour du sujet qui va plus loin que l'évocation des événements historiques liés à l'indépendance de l'Algérie. ZAMPONI pose aussi, à travers cette formule de la soumission aveugle, *Mon colonel*, la question de savoir jusqu'où peut aller l'obéissance aux ordres d'un supérieur hiérarchique. Obéir aveuglément, est-ce servir dans l'honneur ou perdre son âme ?

❖ L'illustration :

L'illustration de la jaquette de l'ancienne tout comme la nouvelle édition de *Mon colonel* présente une reproduction des constantes et de valeurs dans le cheminement de l'écrit, et sert à résumer l'idée révélatrice de l'histoire.

La jaquette de la première édition de *Mon colonel* comporte des traits significatifs frappants, c'est la présentation de deux hommes à côté d'un engin

militaire, l'un armé, reflétant l'arrogance avec son vêtement militaire. L'autre sans arme, en burnous, porteur de valeurs culturelles avec ses vêtements fétiches.

La position, les caractéristiques des éléments présentés sur la couverture offrent une représentation symbolique figée et criarde en même temps.

Quant à la couverture de la nouvelle édition, elle contient une image de quatre personnages sur un fond de drapeau tricolore. Les personnages présentés dans l'image sont trois officiers dans une pièce sombre adressant un regard ardent à un quatrième personnage à peine voilé, un prisonnier nu et enchaîné. Cette situation est indicatrice du drame de la confrontation entre les hommes.

En conclusion, dans les deux jaquettes il y a deux clans : le soumis et l'autoritaire, le militaire et le civil, l'armé et le nu d'arme.

2. Structure narrative :

L'auteur ne s'est pas contenté de marquer une originalité sur le plan de la forme mais aussi sur le plan du fond, car les chapitres, ou séquences par lesquelles le déroulement des événements est défini, sont une succession de lettres racontant le journal du jeune lieutenant. Elles sont destinées tantôt à son père, tantôt à son colonel, avec une intervention, de temps à autre, du personnage narrateur, ainsi que des procès-verbaux des interrogatoires des témoins et suspects.


Avant de présenter les séquences, nous jugeons d'une majeure importance d'avancer la justification pour un tel choix de la construction de l'œuvre.

La forme générique de l'œuvre est présentée selon une structure judiciaire dans l'espoir de donner un aspect le plus proche possible de la réalité. Le souhait de l'auteur était de laisser penser au lecteur qu'il était en face d'une description de la réalité et non pas d'une fiction totale. Une telle typologie a poussé certains lecteurs à se demander s'il s'agissait d'un document ou d'un roman ; et c'est justement l'objectif de l'auteur.


La justification du choix de l'auteur pour adapter une telle typologie est l'envie de faire vivre le lecteur tous les moments du récit ; elle est renforcée par son


option pour un personnage narrateur à la première personne (je) : « C'est pour le rendre plus vivant » confirme l'auteur.¹


Les séquences du roman sont exposées ci-après. Avec référence des pages correspondant à chaque séquence :


 **Lettre n° 01** : envoyée le 16 Septembre 1996 par le directeur régional des renseignements généraux au préfet de la région de Montpellier.


A cette première lettre est jointe une note concernant l'incident aux obsèques du colonel assassiné. (Page : 07)


 **Lettre n° 02** : envoyée le 26 Septembre 1996 par le commissaire principal Pierre QUITARD au commissaire divisionnaire, directeur du service régional de police judiciaire de Montpellier, comportant un compte rendu des premières recherches effectuées dans le cadre du meurtre du colonel Raoul DUPLAN. (Page : 13)

 **Lettre n° 03** : envoyée le 22 Mars 1956, par le général de brigade, GARDAND, au colonel DUPLAN commandant du sous secteur de Saint Arnaud. Il lui annonce la mise sous ses ordres du Sous-lieutenant Guy ROSSI. (Page : 17)

 **Lettre n° 04** : première lettre écrite par Guy² à son père le 07 Avril 1956, lui annonçant qu'il s'est installé dans la caserne de Saint Arnaud en lui décrivant son nouveau monde. (Page : 19)

 **Lettre n° 05** : écrite le 08 Avril 1956, racontant sa première journée de guerrier. (Page : 22)

 **Lettre n° 06** : écrite le 09 Avril 1956, pour lui parler de quelques principes du régime militaire que lui a communiqué le colonel. (Page : 27)

 **Procès verbal 01**:³ rédigé le 30 Septembre 1996. Interrogatoire de Bernard DUPLAN, fils du colonel, mené par le commissaire principal Pierre QUITARD. (Page : 33).

¹ .Francis ZAMPONI [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 23 Mars 2009.

² . Toutes les prochaines lettres, qui vont être mentionnées, sont écrites par Guy ROSSI pour son père.

³ . Il s'agit de PV d'interrogatoires concernant le meurtre du Colonel DUPLAN, menés par Pierre QUITARD.

📖 **Séquence narrative¹** : du 16 Avril 1956. Celle-ci relate les détails d'une promenade dans le cadre de « l'action psychologique », en plein « bled », programmée par le colonel, pour dire aux « fellagas » : « On n'a pas peur de vous ! ». (Page : 38)

✉ **Lettre n° 07** : écrite le 19 Avril 1956. Guy explique comment le Colonel essaye de lui apprendre les notions de la justice et de l'égalité à sa façon ! (Page : 41)

✉ **Lettre n° 08** : écrite le 20 Avril 1956. Guy annonce à son père que le colonel l'a désigné comme son porte-parole, et le charge d'informer les autorités du bouclage de la région pour un recensement. (Page : 45)

📖 **Séquence narrative** : du 25 Avril 1956. Guy raconte les événements qui l'ont marqué lors du recensement. (Page : 48)

📖 **Séquence narrative** : du 2 Mai 1956. Le jeune exprime son exultation pour les responsabilités que lui avait attribuées le colonel. (Page : 51)

📖 **Séquence narrative** : du 8 Mai 1956. Description de la cérémonie organisée pour fêter le deuxième anniversaire de la chute de *Diên Biên Phû*. Une cérémonie qui a eu lieu dans la caserne (Page : 53)

✉ **Lettre n° 09** : écrite le 15 Mai 1956. Premier choc du jeune soldat décrit dans cette lettre ; il raconte à son père la mort d'un collègue et les images vivantes de cadavres exposés pendant deux jours à la place du marché ! (Page : 54)

📁 **Procès verbal 02** : rédigé le 20 Octobre 1996. Un nouvel interrogatoire d'un commissaire en retraite nommé Lucien REIDACHER qui a travaillé avec le colonel à Saint Arnaud en 1956-1957. (Page : 57)

📖 **Séquence narrative** : du 20 Juin 1956. Guy ROSSI se lamente de la routine militaire vécue pendant un mois qui n'a pas tardé d'être interrompue par l'exécution de deux des plus fameux révolutionnaires. Cette exécution qui induit le colonel dans une nouvelle méthode pour le maintien de l'ordre, à savoir la torture. (Page : 61)

¹ . Les séquences narratives sont, aussi, des interventions de Guy ROSSI.

✉ **Lettre n° 10** : écrite le 21 Juin 1956. Le jeune homme annonce à son père que le colonel l'incite à devenir un policier et lui demande que son service de renseignements soit efficace, respecté et qu'il fasse peur ! (Page : 66)

✉ **Lettre n° 11** : écrite le 22 Juin 1956. Le colonel déclare franchement, selon cette lettre, au jeune sous-lieutenant qu'il va l'inclure dans un « sale bouleau » de militaire, en utilisant d'horribles méthodes dans le but d'obtenir les informations. (Page : 68)

📁 **Séquence narrative** : du 30 Juin 1956. On a fêté la promotion du jeune Guy au grade de Lieutenant puis on lui a assigné la tâche d'attribuer à chaque habitant un numéro d'immatriculation. (Page : 69)

📁 **Séquence narrative** : du 02 Juillet 1956. Dans cette séquence, Guy ROSSI exprime le plaisir de se sentir autoritaire. Il regroupe les chefs d'îlots, les menace pour les obliger à collaborer. (Page : 73)

📁 **Séquence narrative** : du 03 Juillet 1956 où Guy raconte sa première mission comme officier de renseignements dans une école réquisitionnée pour y installer le service de renseignements. (Page : 75)

📁 **Séquence narrative** : du 04 Juillet 1956. ROSSI raconte sa rencontre, à l'école, avec un jeune instituteur nommé René ASCENCIO avec lequel il a mené une longue discussion finie par une invitation chez l'instituteur. (Page : 78)

📁 **Séquence narrative** : du 14 Juillet 1956, date de la fête nationale. Le jeune raconte donc le spectacle, le défilé des festivités, une ambiance qui a beaucoup plu à ROSSI. (Page : 84)

✉ **Lettre n° 12** : écrite le 15 Juillet 1956. Cette lettre est aussi marquée par un nouveau choc qui ne fait pas que voler à Guy l'envie d'écrire, mais plus encore, lui donner l'envie de brûler tout ce qu'il a écrit auparavant ; hélas, il n'a pas d'autre refuge. Son nouvel ami ainsi que d'innocents citoyens sont gravement blessés dans un affreux attentat mené par les « fellagas ». L'attentat a même provoqué de graves dégâts humains. Ainsi, la torture est exercée pour révéler les coupables. (Page : 87)

📁 **Procès verbal n° 03** : rédigé le 01 Novembre 1996. Nouveau suspect, nouvel interrogatoire. Cette fois le concerné c'est André ROGER, commandant en

retraite, qui a servi à plusieurs reprises sous les ordres du colonel DUPLAN. (Page : 95)

📖 **Séquence narrative** : du 17 Juillet 1956. Ce que ROSSI raconte dans cette séquence montre clairement que le colonel a réussi à faire de lui un vrai « bourreau » professionnel. (Page : 100)

📖 **Séquence narrative** : du 20 Juillet 1956. De l'agressivité, de la torture, ROSSI passe à l'action psychologique ; c'est ce qu'il décrit dans cette séquence. (Page : 108)

📖 **Séquence narrative** : du 21 Juillet 1956. ROSSI parle de la visite du ministre à Saint Arnaud : le colonel lui révèle les méthodes utilisées pour le maintien de l'ordre, pour réaliser la victoire. Attitude qui a beaucoup embarrassé le secrétaire d'Etat. (Page : 110)

📖 **Séquence narrative** : du 24 Juillet 1956. Guy décrit le conflit créé entre le secrétaire d'Etat et le colonel, à cause de ce que ce dernier a annoncé au ministre lors de sa visite. (Page : 114)

📖 **Séquence narrative** : du 27 Juillet 1956. Guy raconte son aventure dans l'opération « Yusuf » pendant laquelle le groupe du Colonel a découvert une « casemate » où les habitants de la mechta cachaient du ravitaillement pour les « fellagas » (Page : 117)

✉ **Lettre n° 13** : écrite le 09 Août 1956. Le colonel heurte ROSSI une fois encore par une nouvelle méthode pour rendre la justice ; c'est l'application publique de la peine. C'est ce que Guy écrit dans cette 13^{ème} lettre (Page : 119)

📖 **Séquence narrative** : du 10 Août 1956. Dans cette séquence, ROSSI a discuté avec le Colonel la création d'un tribunal spécial à Saint Arnaud, dont il sera l'accusateur où il se met légalement dans l'illégalité. (Page : 122)

📁 **Procès verbal 04** : rédigé le 15 Novembre 1996. C'est un interrogatoire de GARRAUD Philippe, préfet en retraite, demeurant à Saint Arnaud, et qui était en perpétuel désaccord avec le colonel. (Page : 126)

📁 **Séquence narrative** : du 11 Août 1956, elle décrit la première audience, ratée, au tribunal spécial pour interroger l'accusé à propos du meurtre d'un caporal. (Page : 129)

✉ **Lettre n° 14** : écrite le 12 Août 1956. ROSSI écrit cette lettre à son père pour lui exprimer son traumatisme par la scène de l'exécution d'un condamné dans la cour publique. Il ajoute que le colonel lui a accordé, par conséquent, une permission de trois semaines. (Page : 133)

📁 **Séquence narrative** : du 28 Août 1956. Cette séquence se déroule à Constantine est non pas à Saint Arnaud où Guy annonce qu'il est parti changer l'air avec René ; il s'est senti mieux après lui avoir raconté ses angoisses à propos des méthodes utilisées pour obtenir des informations des gens qu'ils détiennent. Il avoue dans cette partie qu'il lui a même cité des noms de gens complices qui fournissent des informations sur le FLN. (Page : 134)

✉ **Lettre n° 15** : écrite le 1^{er} Septembre 1956. Une lettre destinée au colonel¹ dans laquelle il exprime les attitudes avec lesquelles il est revenu après cette permission, mais sans la lui envoyer. (Page : 141)

📁 **Séquence narrative** : du 02 Septembre 1956. Le colonel apprend à ROSSI que le Général FONTENOY lui a interdit de procéder à des exécutions publiques à Saint Arnaud. Mais il les lui a accordées en dehors de la ville, dans le « djebel ». Il lui explique que, étant un militaire, il doit obéir. (Page : 142)

📁 **Séquence narrative** : du 03 Septembre 1956. Découverte d'un cadavre dans le stade, celui de Hamou, patron du café maure, un indicateur que le FLN a repéré. (Page : 144)

✉ **Lettre n° 16** : écrite le 05 Septembre 1956. Lettre destinée au colonel dans laquelle ROSSI remet en cause la logique des agissements du colonel. (Page : 148)

📁 **Procès verbal n° 05** : rédigé le 30 Novembre 1996. Interrogatoire de René ASCENCIO. (Page : 150)

¹ . Les lettres que Guy ROSSI écrivait au Colonel DUPLAN ainsi que celles destinées à son père sont des lettres que Guy n'a jamais envoyées à leurs destinataires. Il a même explicitement annoncé dans cette première lettre : « ... je ne vous enverrai jamais les lettres que je vous écrirai, pas plus que je n'ai expédié celles que j'ai adressées à mon père ».

✉ **Lettre n° 17** : écrite le 10 Septembre 1956. Lettre au colonel lui exprimant qu'il se sent marginalisé et écarté autant par celui-ci que par le capitane ROGER. (Page : 156)

🔗 **Séquence narrative** : du 11 Septembre 1956 à 3 heures du matin où Guy ROSSI ne pouvait plus dormir. Le colonel lui demande de jouer le rôle d'un agent double après avoir divulgué des informations concernant Hamou l'indicateur. (Page : 157)

✉ **Lettre n° 18** : écrite au colonel le 11 Septembre 1956 à 7 heures du matin, après une nuit blanche qu'a passée ROSSI, réfléchissant à la proposition du colonel, choqué par le fait que René ait pu simuler son amitié pour se servir de lui, ROSSI ne se fait plus confiance. Une chose est certaine, c'est qu'il ne peut pas jouer le rôle que lui demande le colonel. (Page : 163)

✉ **Lettre n° 19** : écrite le 11 Septembre 1956, 17 heures 30. Lettre à son père lui annonçant qu'il refusera le chantage du Colonel et qu'il lui demandera de cacher qu'il est vrai qu'il est un traître. (Page : 165)

📁 **Procès verbal n° 06** : rédigé le 2 décembre 1996. Dernier PV, interrogeant le meurtrier qui s'est rendu volontairement (Page : 169)

Nous remarquons que la répartition de l'œuvre, concrétisée par les lettres écrites par Guy ROSSI ainsi que les séquences narratives de ce même personnage narrateur, est presque journalière. Nous pouvons dire que : chaque jour dans l'histoire est une expérience nouvelle, est une nouvelle vision d'un monde étrange et d'une réalité difficilement acceptée, chaque jour est un pas en avant dans le déroulement des évènements de cette œuvre.

L'auteur ajoute toujours un grain d'originalité à son œuvre, en choisissant de remplacer la préface par une postface où il explicite le thème de son œuvre en une question osée, à savoir : « jusqu'où les agents officiels d'un Etat légitime, démocratique et sûr de son bon droit, peuvent-ils aller pour faire face à ce qu'ils qualifient de terrorisme ? »¹.

¹ . ZAMPONI, F., *Mon Colonel*, Actes Sud, Paris, 2006, p.179

L'œuvre comporte 169 pages réparties entre les chapitres consacrés au passé et ceux qui ramènent au présent. Le passé prend pour lieu l'Algérie et pour temps la période du colonialisme racontant un journal historique sur la guerre d'Algérie vécue par un jeune homme qui n'était pas fait pour ce qu'on lui demandait de faire. Cette partie s'étend sur 127 pages du roman. Tandis que l'entourage spatio-temporel du présent est la France et l'année 1996. L'auteur consacre pour cette partie 42 pages.

Notons toujours que cette division correspond parfaitement à une adaptation cinématographique de l'œuvre ; car une brève partie est consacrée à « l'exposition » ainsi qu'au « dénouement », alors que le « développement » s'empare de la partie majeure du roman.

II.2. MON COLONEL : L'ADAPTATION

Avant d'entamer cette partie, il est nécessaire de définir tout d'abord le terme « synopsis ».

Synopsis est un court résumé de l'histoire, un exposé succinct du sujet (une à quelques pages). Il peut constituer une première ébauche du scénario (pour intéresser un producteur), ou être rédigé après l'écriture complète du script — voire après le tournage du film — pour être diffusé à la presse, au public.¹

Après avoir défini le terme, nous avons essayé de faire son application sur le film *Mon colonel*.

Ce film met en scène une enquête criminelle menée par Pierre QUITARD, commissaire de police, sur l'assassinat de Raoul DUPLAN, colonel en retraite qui a commandé le sous-secteur de Saint Arnaud dans la région de Constantine pendant l'occupation française de l'Algérie.

L'histoire se joue sur un rythme d'aller et retour entre le présent et le passé, dans le but de fouiller dans les événements d'une époque écoulée cachant d'anciens conflits en se servant des lettres envoyées par un sous-lieutenant qui prenait ses fonctions auprès du colonel DUPLAN à l'époque coloniale. Ces lettres étaient destinées à son père pour lui raconter son quotidien.

¹ . VANOYE, F., *Scénario modèles, modèles de scénario*, éd. Nathan, 1991, p.6.

Plusieurs personnes ont occupé à tour de rôle la place du suspect dans le déroulement de l'histoire et à chaque fois c'est la confirmation négative de l'accusation. Au fil de l'enquête le service régional des renseignements généraux recevait régulièrement des lettres anonymes accusant à chaque fois une personne, essayant d'orienter et d'influencer le cheminement de l'enquête. Mais les informations restaient toujours ambiguës et on n'arrivait jamais à mettre le doigt sur le coupable. Jusqu'à ce que l'ancien adjudant-chef en retraite, Antoine ROSSI, se présente devant le commissaire principal, chef du groupe criminel de Montpellier, pour avouer son crime, et déclarer qu'il s'est rendu chez Raoul DUPLAN et l'a tué pour lui avoir menti il y a 40 ans, en lui annonçant que son fils était mort au combat au cours d'un accrochage avec une bande de hors-la-loi, alors qu'il a été exécuté en cour martiale pour avoir trahi le colonel en divulguant des informations à un instituteur communiste, ayant des relations secrètes avec le FLN.

Guy ROSSI s'est mis à dos le colonel depuis qu'il commençait à remettre en cause la présence de la France en Algérie, et les méthodes utilisées par le colonel qui avait fait de son secteur un laboratoire d'expérimentation de ses théories sur la guerre pour le maintien de l'ordre. ROSSI se posant toujours des questions : les méthodes utilisées par le colonel (encadrement de la population, actions psychologiques, terreur, tortures...), ont-elles réellement comme objectif la pacification ? Sont-elles différentes de celles des fellaghas ? La logique du colonel ne repose-t-elle pas sur des bases fausses ?

Des questions qui ne trouvaient de réponses chez le colonel que : « La seule bonne question sur la torture, c'est *l'efficacité !* »¹

L'erreur intolérable que le jeune ROSSI a commise, celle de divulguer des informations militaires secrètes, lui a coûté la vie. Et s'il n'y avait eu les lettres qu'il rédigeait dès son installation à Saint Arnaud qu'il n'a jamais envoyées à son père mais que son ami, l'instituteur communiste lui a communiquées 40 ans plus tard, personne n'aurait su qui a abattu Guy ROSSI ni pour quelle raison.

« Le colonel est mort à *Saint Arnaud* »¹, cette expression jointe à l'une des lettres anonymes que recevait assidûment le service chargé de l'enquête, invitait les

¹. GAVRAS C., GRUMBERG, J-C., *Scénario définitif du roman « Mon colonel »*, KG productions, Paris, 2006, acte : Algérie- N/B 72, p.66.

enquêteurs à fouiller dans le passé. Elle a provoqué leur curiosité afin de les mener à se poser des questions autour de ce qui se passait à Saint Arnaud, sous secteur que commandait le colonel à l'époque. En 1996, on déclare que le colonel est mort à *Saint Arnaud*, lieu qu'il a quitté il y a une quarantaine d'année !

Autant qu'elle paraît ambiguë, cette expression est lourdement chargée de sens pour quelqu'un qui maîtrise parfaitement l'art de lire entre les lignes ; car elle porte la réponse de l'interrogation posée sur la mort du colonel. Le meurtrier voulait éveiller ce qui était enfoui : les actions du colonel dans cette période écoulée, en révélant que, par ses actes injustes, abusifs et excessifs à Saint Arnaud, le colonel a mérité sa mort. Le service des enquêteurs interrogeait à chaque fois une des personnes que le meurtrier évoquait dans ses lettres.

L'arrivée de la dernière lettre a jeté la lumière sur un personnage que la police n'a pas suspecté précédemment, menant le service des enquêteurs à l'interroger.

Enfin, il leur confie les lettres écrites par son fils durant son séjour en Algérie. Un séjour qui n'a pas duré plus de six mois, du mois d'avril au mois de septembre 1956, en ajoutant qu'elles montrent le vrai visage de l'homme qu'il a exécuté.

En bref, le film s'intéresse à deux événements : l'enquête liée à l'assassinat mystérieux du controversé colonel DUPLAN et le récit militaire et personnel de ROSSI.

Pour la distinction et les repères, la première époque est filmée en couleur et la seconde en noir et blanc. À noter, qu'avec le traitement bicolore, l'aspect réaliste de 56 n'en est que plus affirmé et que les scènes violentes (tortures, abus, attentats) secouent fortement le spectateur, non seulement parce qu'elles sont très crues, mais parce qu'elles passent aussi par le point de vue d'une jeune recrue de l'armée dépassé par les événements².

¹ . *Idem*.

² . BAYER, K., *Mon colonel de Laurent Herbiet*, Webzine [en ligne], mai 2007, n°116, <http://www.cinergie.be/webzine.php?action=display&id=123>, (consultée le : 23 janvier 2008).

CHAPITRE III : PRESENTATION DES PERSONNAGES DU RECIT

L'inventaire des personnages nous permet de souligner la différence entre ceux du roman et du film. C'est l'initiative du scénariste qui se permet d'apporter des changements au niveau des personnages du récit initial dans le but de satisfaire un besoin artistique et stylistique afin d'animer le déroulement du récit.

III.1. LES PERSONNAGES COMMUNS :



LE COLONEL Raoul DUPLAN
Olivier GOURMET

La victime. Ancien militaire chef du sous secteur de Saint Arnaud, objet de l'enquête du crime autour duquel tourne l'intrigue. Assassiné par le père du sous-lieutenant qui était sous ses ordres pendant la guerre d'Algérie.



Sous lieutenant Guy ROSSI
Robinson STEVENIN

Jeune licencié, juriste, engagé pendant la guerre d'Algérie sous les ordres du colonel, exécuté pour avoir trahi le colonel par une bêtise qu'il a commis en divulguant à un amis communiste ayant des relations secrètes avec le FLN, des informations secrètes des méthodes utilisées lors des interrogatoires, ainsi que la source de laquelle ils puisent leurs informations sur les agents du FLN.



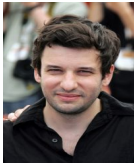
Antoine ROSSI:
Charles AZNAVOUR

Le meurtrier, ancien Adjudant chef, Père de l'ancien sous-lieutenant Guy, faisant payer au colonel l'exécution de son fils qui datait de 40 ans.



Capitaine André ROGER
Georges SIATIDIS

Bras droit de Raoul DUPLAN. Complice et témoin du chantage qu'a fait le colonel à ROSSI en lui demandant de jouer le rôle d'un agent double.



René ASCENCIO :
Eric CARAVACA

Instituteur communiste, ami de Guy ROSSI, allié secrètement du FLN.



Sous préfet Philippe GARRAUD
Guillaume GALLIENNE

Représentant des autorités civiles dans la région de Saint Arnaud pendant la guerre d'Algérie. Personnage s'opposant souvent aux agissements du colonel.



Le commissaire REIDACHER
Bruno SOLO

Le commissaire qui aide le colonel mais secrètement. Chef de police qui aimerait rétablir l'ordre, même en sortant des codes.



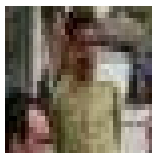
L'adjudant SCHMELK
Bruno LOCHET

Première personne qui a accueilli ROSSI dès son arrivé à la caserne de Saint Arnaud, abattu dans un accrochage avec les fellaghas.



Le chef d'état-major
Wladimir YORDANOFF

Personnage opposant le colonel dans ses décisions qu'il qualifie d'hallucinées.



Omar BOUAMARI :
Rabah LOUCIF

Restaurateur à saint Arnaud, canonnier du FLN.

- **BEN MIHOUD (Ahmed BENAÏSSA):** Homme lettré, écrivain public chef d'îlot, caporal chef médaillé militaire.

- **FRANÇOISE (Olga GRUMBERG):** Femme française épouse d'Ali un Algérien ami de l'instituteur.

- **ALI : (Samir GUESMI)** Algérien vivant à Constantine, époux de Françoise. Ami de René ASCENCIO.

- **LE PERE JEANTET : (Xavier MALY)** Ancien militaire qui a servi en Indochine avec le colonel. Pape, venant faire la messe pour soutenir la sortie

programmée par le colonel dans le cadre de l'action psychologique au sein d'un territoire qui appartenait à leurs ennemis.

- **THERESE : (Marie KREMER)** Une française qui a participé à la promenade organisée par le colonel en plein Bled.

- **Le commissaire Pierre QUITARD : (Thierry HANCISSE)** Chargé de l'enquête.

- **Jacques DERRY** : Inspecteur assistant aux interrogatoires faits par le commissaire QUITARD.

- **BIBENDUM : (Christophe ROUZAUD)** Général commandant de la 10^{ème} région militaire assistant à la réunion avec le secrétaire d'état

- **le directeur d'école : (Philippe CHEVALIER)** Directeur de l'école prise par les militaires pour en faire un centre de renseignements.

- **le Secrétaire d'Etat : (Philippe BEGLIA)** Personnage autoritaire à qui le colonel n'a pas caché les méthodes qu'il utilise pour obtenir des informations sur le FLN.

III.2. LES PERSONNAGES FIGURANTS UNIQUEMENT DANS LE FILM :

Les personnages qui ne figurent que dans le film sont les suivants:



Lieutenant GALOIS :
Cécile DE FRANCE

Jeune femme occupant le grade de lieutenant, chargée de faire le suivi de l'enquête sur le meurtre du colonel DUPLAN.

- **L'inspecteur BELKASSEM : (Abdemalek KADI)** inspecteur faisant partie de l'équipe du commissaire Pierre QUITARD.

CHAPITRE IV : TECHNIQUES D'ADAPTATION DE L'ŒUVRE DE « MON COLONEL »

IV.1. PREMIERS PAS AVANT DE PROCEDER AU PROCESSUS D'ADAPTATION :

La démarche de l'adaptation de *Mon colonel* se délimite dans le cadre du deuxième cas déjà cité dans la partie théorique, où il y a présence des ayants droits, c'est-à-dire le cas où l'auteur de l'œuvre est vivant.

L'adaptation de *Mon colonel* couvre un cas où le scénariste n'a pas eu besoin de chercher un producteur pour lui demander de lui payer les droits de production, mais, c'est le producteur qui lui a offert cette occasion. La productrice Michel REY GAVRAS, ayant des liens avec l'Algérie (pays où elle s'est mariée avec Costa en 1968) qui remontent à bien longtemps, elle a collaboré avec un autre producteur, Salem BRAHIMI, d'origines algériennes nées en Angleterre, pour la production de l'adaptation de l'œuvre de Francis ZAMPONI.

Le choix de l'œuvre :

Michèle REY GAVRAS, dans un avion entre Alger et Paris, s'est demandé ce qu'elle aurait fait si son fils Romain s'était trouvé plongé dans la tourmente de la Guerre d'Algérie.

Cette interrogation a fait naître en elle l'ambition d'acheter les droits d'une œuvre littéraire évoquant le passé douloureux de l'Algérie. Une œuvre qui met l'accent sur les méthodes impitoyables du régime militaire de l'époque, pour que son mari Costa GAVRAS¹ — connu pour son goût pour un cinéma engagé — l'adapte au cinéma. Le choix était porté sur *Mon colonel* de Francis ZAMPONI.

IV.2. RENCONTRE DU PRODUCTEUR AVEC LE ROMANCIER ET NEGOCIATION DES DROITS D'EDITIONS :

La rencontre de l'écrivain ZAMPONI et de Michel REY GAVRAS PDG de la maison de production *KG productions*, fut en Juillet 1999, trois mois après la première édition de l'œuvre. Ils se sont mis d'accord pour procéder à une adaptation

¹. Voir Annexe 4

de l'œuvre à laquelle le romancier assiste à la réalisation de son scénario. Puis la négociation des droits de l'œuvre était faite avec la maison d'édition Actes Sud.

IV.3. PROCESSUS DE L'ADAPTATION :

Faire ressortir des éléments de base pendant l'imprégnation de l'œuvre fut le premier pas dans le travail d'une adaptation.

Pour l'adaptation de *Mon colonel* les éléments nécessaires pour la production de son scénario d'adaptation se résument ainsi :

Le thème : enquête policière sur le meurtre d'un ancien colonel abattu chez lui. L'homicide est une vengeance d'une trahison qui remonte à 40 ans.

Le conflit : La remise en cause d'un jeune lieutenant des actions et attitudes ainsi des méthodes dites de maintien de l'ordre d'un colonel pendant la guerre d'Algérie qui lui a coûté la vie.

L'intrigue : le suspense, l'ambiguïté des informations fournies au service des enquêteurs, quiproquo autour de l'assassinat auquel on ne trouve pas un fil conducteur menant au meurtrier.

Les protagonistes : les personnages ayant un rôle vigoureux dans le déroulement de l'histoire, autour desquels tourne l'intrigue

- Guy ROSSI le jeune lieutenant exécuté pendant la guerre d'Algérie ;
- René ASCENCIO, l'instituteur communiste, ami de Guy ROSSI ;
- Raoul DUPLAN, le colonel responsable de la région de saint Arnaud pendant la guerre d'Algérie ;

- Antoine ROSSI, le meurtrier, père de Guy. Il n'intervient que dans les dernières pages mais sa fonction de dénouer l'intrigue policière lui offre une place importante dans l'enquête policière. Le fait d'avoir confié le rôle du père à un acteur tel qu'AZNAVOUR n'est pas du tout insignifiant : le film donne au personnage qu'il joue une importance bien plus grande que n'est la sienne dans le roman, bien que c'est un rôle secondaire par rapport au thème qu'est le conflit historico-politique.

Nous avons noté lors de la présentation théorique de l'adaptation que, après avoir déterminé les éléments permettant de construire un scénario, il va falloir aussi mentionner leur degré dramaturgique pour juger s'il est satisfaisant pour un tel moyen d'expression ou bien si l'apport de modifications à l'histoire s'avérera nécessaire.

Après avoir déterminé les ingrédients du processus de l'adaptation, la deuxième initiative à prendre sera d'effectuer un résumé des phases du récit qui constitueront les phases ou les scènes du travail d'adaptation.

Dans notre roman, ces phases se jouent en alternance entre le présent et les mémoires du passé et se résument en trois. La première annonce le meurtre du colonel, suivi d'une deuxième comportant les différentes phases de l'enquête où sont inclus des flashes back assisté de voix off afin d'interpréter les pensées des personnages exprimant leurs émotions et états d'âme à un moment donné du récit. Ces phases nous révèlent quel type de militaire était le colonel en Algérie voilà de cela 40 ans. Enfin, le récit se clôt par une dernière phase où le meurtrier se dévoile volontairement.

Les interrogatoires qui figurent dans l'œuvre étaient joués directement par des personnages occupant les rôles indiqués dans l'histoire. Les séquences narratives étaient régulièrement traduites par ce qu'on appelle en langage cinématographique une voix off, alors que les lettres étaient présentées tantôt par des scènes jouaient directement par les personnages, tantôt par l'intervention de la voix off.

Ce qui a renforcé l'aisance du processus de l'adaptation de *Mon colonel*, est la participation du romancier à l'écriture du scénario, expliquant au scénariste quelques points, éclairant les faits démontrés, le soutenant avec des souvenirs personnels de l'époque et des lieux.¹

¹. Francis ZAMPONI [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 26 Mars 2009.

CHAPITRE V : ANALYSE DE L'ADAPTATION DE *MON COLONEL*

Le travail de l'analyse d'adaptation cinématographique d'une œuvre quelle qu'elle soit se joue principalement sur les axes déjà énumérés dans la première partie ; à savoir : l'axe dramatique et l'axes dramaturgique.

Ainsi, nous allons essayer d'appliquer l'analyse de l'œuvre *Mon Colonel*.

V.1- ANALYSE DRAMATIQUE :

Mon colonel comme étant une adaptation du type passif ou fidèle reflète sur le plan dramatique des événements parfaitement identiques que ceux du roman, les drames sont du même degré de violence que ceux exprimés par le romancier, surtout les scènes de torture ainsi que les images des cadavres exposés vulgairement dans les cours public. Les joies sont fidèlement reflétées. Ils ont tous les deux, roman ainsi que film, la même amplitude émotionnelle.

Sur le plan rythmique. La structure dramatique du roman épouse exactement celle du déroulement narratif c'est-à-dire que les bouleversements émotionnels se confondent avec les pivots narratifs.

Les deux rythmes dramatiques et narratifs se superposent parfaitement avec l'organisation rigoureuse des deux plans :

- *Euphorique* : par exemple l'enthousiasme du lieutenant ROSSI, jeune licencié en droit, quand il arrive à se faire un statut estimable dans un temps court et à gagner la confiance de son colonel lui permettant d'occuper différents postes spécifiques.

- *Dysphorique* : citons comme exemple la déception de ce lieutenant, son envie de quitter l'Algérie et de reprendre une vie normale et calme loin des conflits de cette guerre qui se voilait derrière le terme de pacification.

1. Analyse du dispositif narratif :

La nature du roman fait en sorte que sa trame narrative soit moins basée sur la rhétorique que sur l'action et le suspense, ce qui trouve du reflet dans le genre de film dans lequel il est adapté. Pour ce, le dispositif narratif dans les deux supports se jouait sur le même rythme, même les pensées des personnages se communiquaient

par la voix off où le personnage exprime ses émotions et décrit ses états d'âme avec un style direct chargé du pronom de la première personne.

Le nombre de pages qui est de 160 établit un équilibre avec un film d'une durée de 111 minutes ne réclamant pas de resserrer l'action dans le temps entre les deux supports. Le titre est aussi l'un des éléments que le scénariste a conservé dans cette adaptation. Ainsi l'avancement des événements et des actions va dans le même sens en conservant les mêmes lieux décrits dans le récit initial.

Le moment de *syncope* dans l'histoire où l'action est accentuée sur un temps faible, connaissant un certain ralentissement et la tension augmentant avec vigueur, se joue avec le même degré de perfection offrant au récepteur-lecteur tout comme au récepteur-spectateur le partage de l'angoisse avec le personnage. Dans le récit textuel ce moment de syncope se détermine en cette nuit blanche, longue, sombre, ténébreuse et dure, qu'a connue le jeune lieutenant pour réfléchir et prendre une décision concernant la proposition du colonel qui lui a demandé de jouer le rôle d'un agent double. Une sensation d'ambivalence entre l'amour paternel qu'éprouvait ROSSI à son colonel et sa fidélité à la personne qui lui a été le seul refuge en Algérie à laquelle il ne peut pas échapper.

Cependant, l'œuvre et son adaptation ne traitent pas l'histoire de la même façon. Le film étant beaucoup moins documentaire et bien davantage rempli de vrai suspense que le texte. Citant des faits que le roman ne cite pas explicitement mais qui n'échappent forcément pas au raisonnement du spectateur ; ROSSI est traumatisé par l'ardeur de la scène de l'attentat présentée par des images frappantes avec un décor chargé de cadavres dans la sanglante cours publique sert de meilleur exemple. Autres détails non mentionnés dans le récit romanesque mais subtilement insérés dans le film afin de montrer au public que ce jeune homme n'est pas fait pour être un soldat : au moment où Guy ROSSI descend de la jeep de façon maladroite en arrivant à la caserne de saint Arnaud ; il a failli tomber par terre en descendant, enchaînant aussi avec la scène où le père JEANTET faisait la messe, ROSSI ne le suivait pas, mais il tenait plutôt entre les mains une photo et vaguait avec ses souvenirs ; c'est la photo d'Isabelle sa copine qu'il a quitté en France, ou encore la scène de l'embuscade ; au moment où le feu s'est déclenché entre les soldats

français et les fellagas, ROSSI s'est blotti derrière une grosse pierre pour se couvrir contrairement à ses camarades et son colonel. Toutes ces scènes voulaient véhiculer un message au spectateur, celui de la non compatibilité du jeune ROSSI avec le régime militaire. Autres scènes lorsque toujours ce jeune ROSSI détournait son regard vers une quiconque troisième personne présente, chaque fois qu'un ordre ou instruction lui est adressé. Une manière comme tant d'autres d'échapper à la responsabilité face à laquelle il se trouve.

Notons aussi le concept de « crime contre l'humanité », évoqué à plusieurs reprises par la jeune lieutenant ; GALOIS, dans le but d'orienter explicitement la pensée du spectateur vers cette pratique douloureuse implicitement inséré dans le récit romanesque où textuel.

2. Etude des personnages :

Les principaux personnages de l'histoire de *Mon colonel* - roman et adaptation- s'identifient comme ainsi présentés :



**Le colonel Raoul DUPLAN
(Olivier Gourmet)**

Le colonel

Alors, dites-moi ce que les pouvoirs spéciaux nous autorisent.

ROSSI

Pratiquement tout ! S'il s'agit de rétablir l'ordre, aucune mesure n'est à priori exclue même si elle semble contraire aux grands principes du droit.

Le colonel

Cela signifie, messieurs, que sans oser le dire les politiques nous laissent faire. Eh bien nous allons faire ! Tout se passera dans les règles !

Le colonel Raoul DUPLAN n'est pas un archétype de sadique ou de tortionnaire. Ses actions sont toutes sous-tendues par un jeu complexe et intelligent – quoique contradictoire - de justifications, d'apaisements moraux et de probité affichée. Son passé de résistant et de déporté à Buchenwald lui donne un ascendant moral indéniable. Son discours rigoriste et légaliste, son respect proclamé pour l'ennemi et son charisme le rendent à la fois séduisant et dangereux.

Personnage moderne pour l'armée, voire universel, ce colonel engagé dans « la guerre mondiale contre le communisme et le terrorisme » et qui enjoint ROSSI à « sauver des vies françaises » résonne avec l'actualité.

Le colonel est un homme d'action mais aussi de verbe : chez lui, l'un ne va pas sans l'autre. C'est cette dynamique entre verbe et action qui permet la manipulation et l'apaisement des scrupules de ROSSI.

Le discours prépare, justifie, convainc et finalement permet l'action. C'est aussi ce diptyque qui fait le colonel : homme d'action et d'agissements pour la population algérienne et homme de discours pour la population française le discours de Djémila en témoigne.

« Nous ne sommes pas ici pour défendre le colonialisme. Celui des riches colons qui exploitent les musulmans. Nous sommes confrontés à une guerre révolutionnaire, [a-t-il conclu]. Et dans une guerre révolutionnaire, celui qui obtient l'appui de la population est le vainqueur. Je compte donc sur la collaboration de tous les français. Qu'ils soient d'origine européenne ou musulmane. Vive la France ! Vive l'Algérie française. »¹.

Quarante ans après la Guerre d'Algérie, il ne semble pas assailli par le moindre doute. Peut-être par arrogance, ou afin de pouvoir continuer à vivre avec lui-même. Parce qu'il était sincère ? Ou parce qu'il a réussi à se convaincre, au gré de ses discours, du bien-fondé de son action quelle qu'elle soit ?

Mais les réponses importent-elles ? Car, en fait, les valeurs absolues telles que l'humanisme et les Droits de l'Homme s'expliquent et se justifient de façon relative.

DUPLAN est cet homme autoritaire impérieux incarné par le démon de la tyrannie qui brave les interdits afin de hisser le drapeau de la reconnaissance.



**Sous lieutenant Guy ROSSI
(Robinson STEVENIN)**

« Depuis mon arrivée à Saint-Arnaud j'ai l'impression de ne rien maîtriser, d'être pris dans un engrenage »

ROSSI est beaucoup plus qu'un héros dans cette histoire.

ROSSI est la normalité précipitée dans un engrenage complexe : à la fois "politique" lorsqu'il agit en homme de guerre, "humain" vis-à-vis de la relation avec

¹. ZAMPONI, F., *Mon colonel*, éd. ACTES SUD, France, 2006, p.26.

le colonel qui occupait une place privilégiée dans la vie du jeune, et "moral" quand il se pose tant de questions sur la légitimité de la présence française en Algérie.

Narrateur — puisqu'il nous fait vivre l'Algérie, le colonel et cette guerre au travers de ses yeux et de ses mots — il est aussi « enjeu », car la conscience et les choix de ROSSI seront le théâtre de la confrontation entre le colonel et ASCENCIO, ces deux voix qui ne cessent de lui parler et de le tourmenter l'un par sa discipline militaire et l'autre par son raisonnement humaniste.

Personnage faustien¹ dont le destin est scellé par ses choix et ses compromissions. Tout ce qui comptait pour lui c'est de satisfaire son colonel, il atteint un degré de fidélité notable le transformant en une machine à exécution des ordres du colonel qu'il manipule à sa façon. ROSSI est un personnage complexe : ni tout à fait naïf, ni tout à fait aguerri, il fera le pire et essaiera de s'en affranchir toujours au nom de cette certaine idée de la justice que « son » colonel lui reconnaît.

A la fois bourreau et victime de son colonel, ROSSI est le résultat d'une époque où la majorité des français tenait le colonialisme pour un fait acquis, comme nous tenons aujourd'hui, à tort ou à raison, tant d'autres choses – la démocratie, la nécessité de la promouvoir ici et là, violemment s'il le faut — comme des faits acquis.

ROSSI n'est pas sadique. Loin d'être un soldat bête et discipliné, il se pose des questions. Mais surtout il nous pose une question : « Et vous ? Qu'auriez-vous fait à ma place ? ».

ROSSI est le personnage du malaise : il est le symbole même de la normalité. Il nous, il vous ressemble.



**Lieutenant GALOIS
(Cécile de France)**

Le sous-préfet

Je ne me sens pas obligé de vous répondre. L'amnistie a effacé ces infractions...

Lieutenant GALOIS

Sauf pour les crimes contre l'Humanité.

¹ . Faustien : de Faust, protagoniste d'un conte populaire allemand qui relate le destin d'un homme instruit, Johann Faust, qui appelle le diable à son aide, et offre de lui vendre son âme à condition que le diable accepte de le servir pendant 24 ans.

GALOIS est la caisse de résonance de ROSSI. ROSSI narre le colonel et la torture en Algérie, GALOIS reçoit la narration. Comme un choc.

Mais GALOIS est loin d'être une passeuse neutre. Contrairement aux autres personnages contemporains qui sont sujets à l'amnésie orchestrée par l'amnistie concernant les crimes de la Guerre d'Algérie, GALOIS évolue. Petit à petit les mots de ROSSI prennent corps dans sa conscience, gonflent, l'interpellent.

Elle est d'abord amusée par ce lieutenant qui n'en est pas vraiment un, contrairement à elle, vraie Saint-Cyrienne. Puis son intérêt croissant pour ce ROSSI ne diminue pas en dépit de la gravité de ses actions. Succèdera enfin un véritable attachement à ce personnage de quelques lignes sur du papier, mais si vrai. GALOIS commencera alors à attendre. Attendre les envois, attendre les réactions de ROSSI ... Son intérêt dépasse le cadre de soldat à soldat. Par ses sentiments, par sa conscience elle s'inclut à fond dans l'histoire.

GALOIS ponctue le journal de ROSSI d'un regard contemporain : l'indifférence et l'oubli peuvent ne pas être les seules réactions possibles aux crimes du passé. Elle encaisse la grande histoire, celle de la guerre d'Algérie, et la petite histoire, celle de ROSSI comme des coups. Son émotion pour le père de ROSSI témoignera de sa sensibilité et d'une certaine idée de la justice.

Elle ne cesse d'évoquer la notion de « crime contre l'humanité » pour l'attribuer aux actes du colonel. Ce concept désigne une infraction criminelle comprenant l'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage, la déportation et tout acte inhumain commis contre une population civile.

Dès la fin du XIX^e siècle, la Déclaration à l'effet d'interdire l'usage de certains projectiles en temps de guerre faite à Saint-Petersbourg le 11 décembre 1868 pose le principe que l'emploi d'armes qui « aggraveraient inutilement les souffrances des hommes mis hors de combat ou rendraient leur mort inévitable » serait « dès lors contraire aux lois de l'humanité », mais il apparaît pour la première fois en tant que notion proprement juridique en 1945 dans le statut du Tribunal militaire de Nuremberg, établi par la Charte de Londres. Aujourd'hui, le crime contre l'humanité

est devenu un chef d'inculpation beaucoup plus large et mieux défini grâce à l'article 7 du Statut de Rome de la Cour pénale internationale.¹

Pour cela, on induit que le personnage de GALOIS est une excellente trouvaille de scénariste ; dans le film, est à cet égard meilleur que le roman, c'est sa présence sensible, intelligente, qui fait vraiment fonctionner la perspective historique. C'est le seul personnage féminin d'ailleurs, le roman n'en comprenant aucun. La différence est très importante : le roman prend une allure impersonnelle et strictement administrative (avec tous ses courriers à en-tête), le film l'élimine et il humanise l'ensemble, car même l'amour paternel n'est pas si clair que cela dans le roman ; dans le film, c'est GALOIS qui incarne le sentiment amoureux et donc permet encore mieux au spectateur de se projeter dans les enjeux que la fiction contient.



Antoine ROSSI

(Charles AZNAVOUR)

« Le colonel DUPLAN a eu du rab, beaucoup de rab : il a vécu dans l'honneur, le confort et la certitude. Mon fils Guy et vingt-cinq mille autres jeunes français sont morts pour rien dans une guerre inutile perdue d'avance... »

Loin d'être un meurtrier, par sens de la vengeance, Antoine ROSSI va chez le Colonel sans arme, dans le seul besoin de savoir, et d'entendre une forme de contrition, de regret. Il agit par amour et son action a une grande part d'irrationnel : il y a dans sa première visite chez le colonel ce besoin d'affronter le mal. Le besoin de la victime d'entendre le criminel d'avouer son crime. La démarche d'un père qui veut, qui DOIT savoir.

C'est l'arrogance et la certitude, voire la tranquille indifférence du colonel que le père de ROSSI ne supportera pas : *« S'il avait dit un mot, un regret... je n'aurais pas fait l'aller-retour »*.²

« Je ne savais pas que tirer sur quelqu'un pouvait faire du bien »¹. Pour le père de ROSSI, ce coup de feu est celui de la libération : il le libère d'années de

¹. Philippe CURRAT, *Les Crimes contre l'humanité dans le Statut de la Cour pénale internationale*, 838 pages, mars 2006, aux éditions Bruylant

². GAVRAS, C., GRUMBERG, J.-C., scénario définitif du roman « Mon colonel », KG productions, Paris, 2006, acte : Algérie- N/B 72, p.111.

doutes, mais aussi de l'amnistie et de l'amnésie qui va avec, pour pouvoir « enfin parler du colonel DUPLAN et de Guy ROSSI, disparu en action »².



REIDACHER
(Bruno SOLO)

« Laissez-les leur foutre la trouille.

Si on les prend un par un, à la première baffe ils s'allongeront ».

Si DUPLAN est un théoricien de la torture REIDACHER l'applique sans se poser de questions. Il a un rapport simple et direct à la torture. Son jugement est simple : « Il est temps de mettre de l'ordre dans cette ville »³.

Il ne se pose pas de question sur le rôle de la police par rapport à l'armée. Quand il va voir le sous-préfet en compagnie de ROSSI, ce n'est pas pour discuter de la collaboration entre la police et l'armée, mais dans le seul but de «voir la tête du sous-préfet »⁴ lorsque ROSSI lui annoncera les mesures du colonel.

Un détail important sur le personnage autant que sur la torture ; REIDACHER connaissait déjà les « procédés spéciaux » employés, écrit ROSSI dans un de ses rapports.

REIDACHER rappelle que tous les tortionnaires ne sont pas réticents comme ROSSI, ou théoriciens comme le colonel DUPLAN. Ils peuvent l'être, et l'ont souvent été, comme REIDACHER: sans discours et sans états d'âme.



René ASCENCIO
(Eric CARAVACA)

« Quand on est né ici et qu'on doute... on est un traître »

Critique de l'Algérie Française où il est né, et en dépit de différences notables entre ses opinions et celle de l'auteur de *La Peste*, il y a du CAMUS dans ce personnage.

Rencontré par hasard – « mais était-ce bien par hasard ? » se demandera ROSSI - dans l'école où il enseigne et qui est le théâtre des premières tortures, ASCENCIO sera presque le seul civil dans l'entourage de ROSSI. Il tente d'ouvrir les

¹. *Ibid.*

². *Ibid.*

³. GAVRAS, C., GRUMBERG, J.-C., *op.cit.*, p.23.

⁴. GAVRAS, C., GRUMBERG, J.-C., *op.cit.*, p.24.

yeux de ROSSI non seulement sur le colonel mais sur les réalités et « le divorce » de l'Algérie Française ainsi que l'inévitabilité de l'indépendance algérienne.

Une figure d'intellectuel qui brouillera auprès de ROSSI les discours de certitudes et d'apaisement du colonel. Etant un communiste, en désaccord avec le régime de l'état français, avec lequel il a des idées antinomiques, il a probablement une volonté de revanche sociale ; il se sert de la cause algérienne pour d'autres motifs.

ASCENCIO incarne la résistance, à tel point d'ailleurs, qu'il soutient le FLN. Il est la voix qui dit : NON. L'histoire a donné raison à ASCENCIO, mais ce n'est pas ce qui fait la beauté du personnage.

Ce qui lui donne une dimension admirable auprès de ROSSI, c'est son caractère exemplaire et noble : amputé d'un bras après un attentat du FLN, il refuse l'escalade en disant simplement à ROSSI « On ne va pas se jeter à la figure morts et blessés »¹.

ASCENCIO incarnerait l'archétype de l'intellectuel-résistant idéal si ce n'était pour cette part d'ombre et de complexité qui caractérise tant d'autres personnages du récit... et de la vie.

ASCENCIO est un personnage plus sombre qu'il n'y paraît, et qui l'éloigne de la ligne de démarcation caricaturale du bien et du mal, qui le séparerait du colonel.



**LE SOUS PREFET
(Guillaume GALLIENNE)**

Capitaine ROGER

*Nous recensons les maisons, Monsieur le Préfet.
Chaque habitant portera aussi ce numéro
d'immatriculation.*

Le sous-préfet

C'est parfaitement illégal !

ROSSI

Loi du 6 Mars 1956 sur le contrôle de la circulation des populations.

Le sous-préfet

Et pourquoi pas un mur !

Le sous-préfet incarne les autorités civiles telles qu'elles devraient être, quoique sans doute atypiques dans l'appareil d'Etat français en Algérie. Soucieux

¹. GAVRAS, C., GRUMBERG, J.-C., *op.cit*, p85.

de protéger les principes fondateurs de la République et farouchement opposés aux agissements du colonel, le sous-préfet est néanmoins réduit à l'impuissance, pris entre le marteau du colonel et l'enclume des Pouvoirs Spéciaux.

Sans le soutien de l'appareil administratif et politique civil, opposé aux mesures du pouvoir militaire, le personnage peut paraître presque ridicule, condamné à fulminer sans pouvoir agir. Mais cet état souligne la solitude de ceux qui essayaient, en Algérie, à cette époque, de s'opposer à la machine qui s'était enclenchée.

Dans sa voix fatiguée et incrédule lors de son interrogatoire, et dans ses propos – notamment concernant ses rapports et sa lettre au Garde-des-Sceaux de l'époque, François MITTERRAND restés sans suite - on sent toute l'amertume que peut ressentir un tel personnage concernant l'appareil d'Etat qu'il servait et qui n'a pas fonctionné à l'un des moments les plus critiques de son histoire.

Dans sa volonté de mettre fin à la conversation avec le commissaire et GALOIS en invoquant l'amnistie, peut-être peut-on détecter une forme de mauvaise conscience et de ce fait, une forme de grande décence ? La conviction sourde qu'il aurait pu faire plus pour arrêter le colonel et qu'en continuant à servir cet Etat schizophrène qui faisait des lois stipulant que pour l'armée il n'y avait plus de loi, il s'était fait complice des crimes contre lesquels il s'élevait.

V.2. ANALYSE DRAMATURGIQUE :

Par ses références au genre policier, *Mon Colonel* partage avec son adaptation la structure dramaturgique de suspense, sans que le scénariste et le réalisateur aient besoin d'apporter des modifications à la structure, que ce soit dans le contenu ou dans le cheminement de l'histoire. Sa structure lui a permis d'être une œuvre parfaitement adéquate à la production ou à la réalisation d'un film de ce genre dit *film de guerre* ou *film militant*.

Mon colonel est une production cinématographique réalisée selon les normes en vigueur à la télévision, et non d'un film d'auteur (du genre de ceux le plus souvent en compétition à Cannes, par exemple) ni d'une grande production. La production télévisuelle convient cependant au format discret et à l'ambition quelque peu intimiste qui caractérisent le texte romanesque de ZAMPONI.

« La grande force de l'adaptation du livre était de mettre en évidence, à travers la partie contemporaine, l'écart entre l'indifférence quasi-générale qui prévaut toujours dans l'opinion publique au sujet de cette guerre et la vivacité des souvenirs, des douleurs de ceux qui l'on vécu »¹, déclarait Laurent HERBIET.

Le choix du noir et blanc et de la couleur est dû à l'alternance dans l'histoire de deux époques, 1956 en Algérie et 1996 en France, dans le but de permettre au spectateur de se repérer lors du passage d'une époque à l'autre, une convention très simple, compréhensible du grand public, et qui permet le temps d'un seul plan de mettre en place la structure de mise à distance temporelle qui est l'effet de sens majeur du film². En effet, *Mon colonel* est une œuvre qui pose explicitement la question de la mémoire, individuelle et collective. Sur le plan de la fiction, il s'agit de la mémoire personnelle du jeune soldat ROSSI, conservée dans son journal ou ses lettres, ressorties de l'oubli quarante ans après les faits, et dont son père doit répondre à la question : quel usage en faire ? Le père choisit, en tuant le colonel, de ne pas oublier, et de ne pas pardonner. Il l'a tué pour l'honneur de son fils, pour répondre à l'arrogance avec laquelle le colonel lui a parlé quand il s'est rendu chez

¹ . HERBIET, L., <http://www.commeaucinema.com/film/mon-colonel,56849>, [en ligne], (consultée le : 10/07/2008).

² . *Mon Colonel : Entretien avec Laurent HERBIET, réalisateur de 'Mon Colonel'*, [<http://www.cinemotions.com/modules/Interviews/interview/8007#>] ,[en ligne s.l.n.d] (consultée le 07-01-2008)

lui, pour faire apprendre au grand public qui est le colonel, dévoiler sa vraie image. Mais il s'agit bien entendu aussi de la mémoire collective, qui se voit interpellée par l'acte individuel du père. Que faut-il oublier ? S'il faut encore dresser des actes d'accusation, envers qui faut-il les formuler ? L'armée ? L'administration ? Les politiques ? Les nombreuses allusion à la vie politique et sociale française des années quatre-vingt dix, contenues tant dans le roman que dans le film, structurent l'un comme l'autre, jouant parfaitement leur rôle d'interpellation de l'opinion et des consciences tel en effet qu'un téléfilm a pour fonction notamment de l'accomplir face au grand public.

1. Analyse de l'organisation spatio-temporelle :

L'aspect de fidélité à l'œuvre a dépassé le cadre de l'histoire et ses dialogues ainsi que le nombre des personnages et leur genre/sexe, la structure architecturale des lieux décrits dans le roman. Le scénariste Costa GAVRAS est resté à l'organisation spatiale dans laquelle le romancier Francis ZAMPONI a situé l'action du récit. Le réalisateur, quant à lui, a appuyé cette fidélité par la réalisation de son film dans les mêmes lieux décrits dans le roman. Il s'est déplacé à Saint Arnaud en Algérie où on lui a aménagé le lycée (ex caserne en 1956) pour le tournage de son film d'adaptation ce qui a offert aux acteurs personnages de se trouver dans les lieux où s'étaient déroulées les scènes qu'ils jouaient...les vraies et aux spectateurs de concrétiser les images et concepts véhiculées au fil de l'histoire du roman afin de boucler l'imagination des scènes en les concrétisant par celles que fait défiler le film.

Tout de même, le scénariste laisse son empreinte sur l'histoire lors de l'adaptation, même si cela demeure modeste mais mérite d'être mentionné comme étant un effort servant à la satisfaction d'un besoin stylistique propre à ce genre de moyen d'expression audio-visuel.

La modification qui a été apporté à l'histoire sur le plan spatiale concerne le lieu où le coupable vient avouer son crime : dans le roman le père de ROSSI s'est rendu au commissariat pour avouer son crime et présenter les lettres de son fils qui lui ont été destinées afin de prouver que le colonel méritait la peine de mort et justifier son acte criminel. Alors que dans le film un courrier anonyme est adressé

régulièrement, contenant les lettres que le jeune soldat envoyait à son père comportant un mot indice pour orienter l'enquête. À l'arrivée de la dernière lettre, le lieutenant GALOIS est parvenu à résoudre l'énigme et à dévoiler le coupable, qui avoue son crime avec dignité et fierté quand les envoyés de l'armée se sont rendus chez lui.

Concernant l'organisation temporelle, elle n'a pas subi de changements ; les événements du roman ainsi que ceux du film représentent la même période (1956 pour la partie historique et 1994 pour la période contemporaine).

2. Inventaire des modifications :

Mon colonel se définit comme étant une adaptation fidèle de l'œuvre éponyme de Francis ZAMPONI. Un fin travail de collaboration entre GAVRAS et GRUMBERG qui touche un degré de fidélité estimable mène l'écrivain à déclarer que le scénariste et le réalisateur exprimaient en images, bruits, choix des personnages, mouvements... ce qu'il voulait transmettre au public.

Reste que, suite à des besoins stylistiques le scénariste a attribué à l'histoire les modifications présentées dans le tableau ci-dessous :

<i>Mon colonel</i> le roman	<i>Mon colonel</i> l'adaptation
<p><u>Le Prologue de l'histoire :</u> Le récit débute avec la lettre du directeur régional des renseignements généraux destinée au préfet de région Montpellier afin de lui annoncer la mort du colonel en retraite Raoul DUPLAN.</p>	<p><u>Le Prologue de l'histoire :</u> Dans le film, l'histoire commence par des images floues, imprécises, inquiétantes de la scène du meurtre, l'arrivée de la police et les enquêteurs. Le flash qui photographie le cadavre éclabousse l'écran. Le living room est envahi par toutes sortes de spécialistes de l'identité judiciaire. Puis la scène se déplace au commissariat où s'entame l'enquête.</p>

Epilogue de l'histoire et résolution du mystère :

Antoine ROSSI, père de Guy ROSSI, se rend aux autorités pour avouer son crime, en déclarant que s'il n'était pas venu personne n'aurait su qui a tué le colonel et pour quelle raison. Pour justifier son crime, il leur présente des lettres que son fils lui a envoyées et dans lesquelles il lui racontait en détails ce qu'il lui est arrivé dès son installation à saint Arnaud.

Epilogue de l'histoire et résolution du mystère :

Des agents de l'armée se rendent chez l'ancien adjudant chef Antoine ROSSI, père de Guy ROSSI pour l'interroger sur la mort du colonel. Il avoue avec élégance qu'il l'a tué.

Personnages :

Dans l'œuvre de ZAMPONI l'équipe chargée de mener l'enquête du crime et de la suivre se compose de personnages masculins.

Personnages :

Le scénariste a préféré l'interprétation d'un personnage féminin afin d'animer l'enquête. Car, en plus que ça soit un des facteurs indispensable pour réussir son métier de détective, la curiosité comme étant la base de tout avancement de la connaissance et de la découverte qui se déclenche rapidement et fonctionne à fond chez les femmes, ce qui les pousse à chercher dans les profondeurs des choses pour dévoiler une réalité et faire ressortir ce qui a été délicatement enfoui.

Le crime :

Antoine ROSSI père du jeune lieutenant exécuté pendant la guerre d'Algérie, fait sortir l'arme qu'il avait sur lui et tire sur le colonel lorsqu'il a parlé de son fils avec mépris en le qualifiant de lâche traître. c'est en entendant ces mots qu'il a sorti son arme et appuyé se la détente.

Le crime :

Le meurtrier, Antoine ROSSI, dispute avec le colonel puis va chercher son arme afin de venger son fils.

Dramatisation de scène :

Le commissaire REIDACHER se moquait de la réaction de sous-préfet face aux instructions de colonel concernant le bouclage de région pour effectuer le recensement de la population, où Il s'est mis à rire comme un fou.

Dramatisation de scène :

La dramatisation de cette scène a été atténuée dans l'adaptation, à comparer avec la façon dont elle est présentée dans l'œuvre.

Représentation d'un fait :

Après la première expérience d'exécution en plein public, ROSSI, traumatisé, il demande une permission pour se détendre, que le colonel n'avait pas d'inconvénient à la lui accorder.

Représentation d'un fait :

Tellement le colonel s'est fâché de l'attitude de son lieutenant, lors de l'exécution d'un condamné en plein public, il lui demande de partir en permission pour une semaine afin de changer ses idées.

CHAPITRE VI : CRITIQUE DE *MON COLONEL*

Mon colonel est un roman bref, révélant la guerre d'Algérie, faisant l'objet d'une adaptation cinématographique. Il se fixe pour objectif d'éclairer différents drames causés par des militaires pendant cette guerre de libération. Le roman ne traite pas la guerre en elle-même, ses causes et conséquences, ses pions et ses lieux, quoique présents dans l'histoire mais plutôt d'un jeune licencié en droit qui s'est fait plongé dans un monde qui lui est étranger et dans lequel il ne retrouve plus ses repères.

Le récit use de quelques données de base du roman policier pour faire tout autre chose ; un drame psychologique avec une composante tragique. Dans sa globalité l'œuvre traitait de façon très superficielle l'enquête policière menée afin de résoudre l'énigme du meurtre pour insister plutôt sur la tragédie qui se manifeste en cette relation entre ce jeune ROSSI et son colonel en montrant comment le colonel voulait faire de lui un deuxième Raoul DUPLAN.

L'histoire évoque une confrontation entre deux aspects contradictoires. D'une part, l'amour paternel qu'éprouvait ROSSI, le jeune lieutenant, à son colonel, un amour qui lui interdit la désobéissance et d'autre part, la conscience de ce jeune officier qui lui dicte qu'il faut agir avec responsabilité et ne pas être soumis même si cette soumission est à l'égard d'une personne qui lui est un modèle.

Pendant son séjour en Algérie ROSSI a connu des moments de désespoir, de regret ainsi que des moments où il s'est demandé pourquoi il s'est fait prendre la décision de partir en Algérie, il s'est senti là où il ne devrait pas être, il a voulu quitter à tout prix mais hélas c'était trop tard pour penser à cela.

Notant que ROSSI porte quelques qualifications intéressantes : étudiant en droit, il est entré volontairement dans l'armée pour oublier un chagrin d'amour. Trop jeune pour comprendre, il plonge dans l'horreur, tout heureux de la confiance que l'on place en lui. , il tient à respecter la légalité avant l'humanité.

Au début, ROSSI était ébloui par la forte personnalité du colonel, sa fermeté et sa rigidité ce qui lui engendrait le respect des autres. Il faisait de son mieux pour le satisfaire et le rendre fier de lui, il éprouvait un grand plaisir dans cette aveugle obéissance, il avait envers lui un sentiment non d'un soldat envers son supérieur mais plutôt d'un fils envers son père, ou d'un fan envers son idole quoique cela n'a jamais eu d'écho chez le colonel qui pensait et se comportait toujours comme un militaire. Mais avec le temps, les constatations du jeune lieutenant quant à ce qui se passe autour de lui ainsi que sa confrontation avec un monde à l'extérieur de la caserne a semé en lui le doute concernant les méthodes barbares et sauvages employées pour soit disant le maintien de l'ordre dans la région sous le titre de la pacification, l'a poussé à tout remettre en cause ; la légalité des méthodes, le mérite de son colonel de l'amour qu'il lui éprouvait, sa décision de devenir un soldat... ce qui a endommager sa relation avec le colonel et l'a conduit à penser objectivement et prendre pour la première fois dans sa vie la responsabilité d'une décision mais qui lui a coûté très cher... sa vie.

Un autre aspect qui mérite la mention et avec vigueur, mais cette fois dans le récit cinématographique qui consiste en cette initiative du scénariste par l'introduction d'un personnage féminin qui se concrétise dans la personne du lieutenant GALOIS. Le seul personnage féminin qu'il a inséré subtilement dans le récit et avec lequel il a agréablement réussi d'animer l'histoire afin de lui faire atteindre un degré d'attrance estimable.

Le scénariste s'est servi d'un personnage féminin pour refléter les sentiments du jeune lieutenant qui tout au long de son séjour en Algérie n'a pas cessé de s'exprimer dans ses lettres, et le moyen de voix off devrait sûrement nuire le récepteur si on en abuse de son usage. Le problème est essentiellement narratif dans mon colonel, alors que le passé se fait de plus en plus terrible, la composition du personnage féminin (lieutenant GALOIS) collerait plus à une comédie sentimentale qu'à un drame historique. Vouloir concrétiser ces joies et peines, à amener le scénariste à chercher quelqu'un qui puisse les refléter tantôt par le regard plein d'espérance tantôt par les chaudes larmes versée dans les moments durs.

Enfin, la structure de mon colonel convient parfaitement à un tel genre de film dit militant, ce qui n'impose pas au scénariste ou au réalisateur lors de son adaptation d'attribuer beaucoup de changements ou faire de grandes acrobaties pour satisfaire le besoin du nouveau mode d'expression dans lequel sera présentée l'histoire. Néanmoins, il est à noter qu'il y a comme même quelques discrètes différences, déjà citées, sur les deux plans ; dramaturgique ainsi que dramatique.



CONCLUSION GENERALE :

Littérature, art humain qui nous ouvre les horizons pour pouvoir parler de soi et d'autrui, de découvrir le monde avec tous ses aspects.

Aujourd'hui, la littérature ne se limite point à la poésie, aux récits, elle ne se contente plus de s'imprégner du stylo et de la feuille blanche, elle se libère des chaînes classiques pour s'inscrire dans divers champs.

Ici, dans notre travail, la littérature puise d'un art qui semble ne rien avoir avec celle-ci, un art à part entière. Or, c'est un art qui se fonde sur la littérature, sur le roman plus précisément, c'est le cinéma ; car là où le roman imagine le personnage, le fige sur la feuille, le cinéma lui offre la vie, le fait bouger, lui donne une image dans l'imagination. Ce mouvement de la littérature vers le cinéma est devenu possible grâce à une technique appelée : adaptation. Outre, l'appartenance de l'adaptation à d'autres domaines n'élimine pas son attachement à celui de la littérature.

Par conséquent, la recherche minutieuse dans le domaine de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires, permet d'élargir la vision vis-à-vis de la littérature, et de revoir les notions classiques avec un œil critique. Elle permet de libérer la littérature en lui permettant d'accéder à tout acte humain et à toute discipline d'une part et en permettant, d'autre part, à tout acte humain et à toute discipline de s'inscrire et de s'identifier dans la littérature.

Par ce modeste travail, nous n'avons pas fait plus que tenter de créer un petit espace dans les rangs des thèses et mémoires pour le sujet de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires, car il semble ne pas trouver sa place.

Dire que notre étude touche un domaine nouveau ne veut en aucun cas dire que le sujet de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est un sujet de l'actualité, ou que c'est une nouvelle technique qui relève du domaine littéraire. Mais introduire cette technique comme spécialité ou bien comme module littéraire enseigné au sein des départements des sciences littéraires ou du moins encore l'aborder comme thème de recherche comme nous l'avons fait, c'est ici que réside la nouveauté dont nous parlons. Ce dont nous visons c'est bien l'ouverture sur

d'autres horizons ; frôle les frontières qui emprisonnent l'esprit humain, et enfin, joindre à la littérature et aux études littéraires tout ce qui est création humaine. Aujourd'hui nous lui avons joint le cinéma ; qui sait quoi d'autre lui joindre demain ?

De ce fait, cette étude n'est qu'une introduction à ce domaine de recherche ; preuve fournie c'est que nous n'avons pas traité ce sujet d'un côté bien précis (sémiotique, sémiologique, étude des images, étude des sons, psychologie des personnages...) mais plutôt d'une manière très générale et globale afin de présenter les fondements d'une adaptation, laissant aux études à venir le soin de s'approfondir dans les détails que peut offrir un tel sujet que nous jugeons riche et intéressant.

Nous avons avancé une étude divisée en deux parties ; la première étant une initiation au sujet d'adaptation cinématographique des œuvres littéraires. Nous avons jugé utile de commencer par les définitions des éléments constituant notre thème. Pour ce, nous avons consacré le premier chapitre aux définitions de l'œuvre en général pour arriver à la définition de l'œuvre littéraire concrétisée essentiellement dans les romans aussi définis dans ce premier chapitre que nous avons clôturé par la définition de l'adaptation, sujet de notre travail, après avoir évoqué la définition du pont qui conduit l'œuvre de la littérature vers son adaptation au cinéma qui est le scénario.

Dans le deuxième chapitre, nous avons jeté la lumière sur ce que la littérature a fait au cinéma et ce que celui-ci a fait pour l'autre ; c'est-à-dire l'effet réciproque entre ces deux modes d'expression. C'est à ce stade que nous avons conclu que nulle des deux disciplines, cinéma ainsi que littérature, n'est supérieure à l'autre et que chacune d'elles en tire profit de l'autre.

Connaître les origines et les débuts de l'adaptation renforce l'idée que le cinéma avait toujours eu une relation avec la littérature et que celle-ci ne se limite point au récit et au poème mais touche et enrichi d'autres domaines comme celui du cinéma, c'est pour cela que nous avons consacré le troisième chapitre à l'historique de l'adaptation.

Ces trois premiers chapitres constituent l'aspect extérieur de notre thème. Le fond est traité à partir du quatrième chapitre, où nous avons présenté les techniques

de l'adaptation, qui commencent par l'acquisition des droits d'édition avant de procéder à la transposition du schéma narratif de l'œuvre littéraire sur l'œuvre cinématographique. C'est dans cette étape que le scénariste donne la vie à des personnages figés sur les feuilles du roman. Le scénariste peut réincarner ces personnages tel qu'ils sont avec le moindre détail de l'histoire ou presque, et c'est ici que son adaptation est appelée adaptation fidèle ou passive. Comme il peut apporter des modifications qu'elles soient ajout ou suppression, son adaptation est alors amplificatrice. Un autre cas est celui où on ne trouve que l'idée principale du roman ou le scénariste s'est inspiré de l'histoire d'un roman pour produire toute une autre pour son scénario. Dans ce cas, c'est une adaptation libre. Ces trois types d'adaptation ont été présentés dans le cinquième chapitre de notre travail, soutenu évidemment d'exemples.

La mission du scénariste lors de son travail d'adaptation n'est pas sans difficultés, car ce passage d'un moyen d'expression vers un autre peut se trouver face à l'une des deux difficultés majeures ; soit concernant le format littéraire du roman à adapter, sinon à un autre genre de difficultés, celui qui concerne le processus même de l'adaptation. Ceux-ci ont fait l'objet du sixième chapitre.

Enfin, l'analyse de l'adaptation et ses différentes étapes ont fait l'objet du septième et dernier chapitre de cette première partie théorique. Cette analyse a été portée sur deux axes ; dramatique et dramaturgique. Le premier englobe deux sous axes à savoir : l'analyse du dispositif narratif dont la mission est de repérer les degrés de parenté au niveau de l'intrigue, des drames, etc. ainsi que l'étude des principaux personnages du récit. Quant au deuxième axe, il procède à l'analyse de l'époque et des lieux du déroulement des événements d'un côté et à la réalisation de l'inventaire de toutes les modifications apportées sur différents plans, d'un autre côté.

Enfin, nous avons appliqué le fond de l'adaptation présenté dans la partie théorique sur notre corpus que nous avons choisi sans savoir d'avance le type d'adaptation qu'a adopté le scénariste. Puis fini par une critique personnelle de cette adaptation.

Après l'étude et l'analyse portée sur l'adaptation du roman : *Mon colonel* au cinéma, nous pouvons dire que nous retrouvons parfaitement l'adaptation fidèle et ses éléments, lorsque le scénariste reporte intégralement l'histoire, les faits, et allant même jusqu'à concevoir le tournage du film aux lieux même d'origine.

Les quelques différences recueillies entre roman et film n'exaltèrent en rien le type d'adaptation. Ce qui nous emmène à conclure que l'adaptation de certaines œuvres littéraires, tout comme *Mon colonel* alimente le cinéma.

Et pour répondre à la question, si oui ou non l'adaptation contribue au dépérissement ou plutôt à la fétichisation d'un roman face au cinéma ; nous confirmons l'hypothèse que toute adaptation engendre des pertes et des gains. Et pour être juste envers les deux disciplines, nous affirmons que chaque genre a son propre public. Néanmoins, on peut dire que quelque soit la raison pour laquelle les scénaristes se tournent vers l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires au cinéma, et qui n'est pas forcément le manque d'inspiration, cette technique ne fait que rendre service au roman qu'elle explicite pour un public de moins en moins disposé à la lecture.

Il est à noter que les documents concernant ce thème ne se font pas rares, mais ils s'intéressent, dans la majorité des cas, à un tel ou tel détail, ce qui nous a compliqué la tâche de faire ressortir les informations nécessaires, utiles et pertinentes pour le thème de l'adaptation en général.

Lors de notre recherche, nous avons appris à ne rien négliger, à s'intéresser au moindre détail notamment dans la partie pratique où il nous est demandé d'élaborer une comparaison entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique.

Nous avons peut être négligé, ignoré, oublié ou omis quelques détails. Néanmoins, à notre avis, c'est ce qui permettrait d'enrichir le débat et d'ouvrir grandes les portes de ce domaine et d'établir un chemin pour les études à venir.



LISTE BIBLIOGRAPHIQUE

LIVRES :

1. BARON, Anne-Marie, *Roman français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, éd. Presses universitaires Blaise Pascal, France, Avril 2008, 170p.
2. BONHOMME, Bérénice, *Claude Simon. L'écriture cinématographique*, édition L'Harmattan, 2005, 154p.
3. CANEROT, Marie-Françoise, RACLOT, MICHELE, *Autour de Julien Green au cœur de Léviathan*, presse universitaire franc-comtoise, Paris, 2000, 258p.
4. CLERC, Jeanne- Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, éd. Nathan, 1993,209p.
5. ECO, Umberto, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, éd.Grasset, 1985, 315p.
6. FRANK Nino., *Jeux D'auteurs, Mots D'acteurs : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, éd. Institut Lumière/Actes Sud, 1994, 479p.
7. GALLAYS François, Simard Sylvain, Vigneault Robert, *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, éd. Fides, 1992, 548p.
8. GAVRAS, Costa, GRUMBERG, Jean-Claude., *Scénario définitif du roman « Mon colonel »*, KG productions, Paris, 2006, acte : Algérie- N/B 72, 112p.
9. GOLIOT-LETE, Anne , VANOYE, Francis., *Précis D'analyse Filmique*, éd. Nathan, Paris, 1992, 128p.
10. LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie : Les mécanismes du récit*, 2^{ème} édition, éd. Le Clown et l'Enfant, 1997, 533p.
11. MEUNIER Emmanuelle., *De l'écrit à l'écran : trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, édition L'Harmattan, collection De visu, 2004, 100p.
12. MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, éd. Universitaire, Paris 1965, t.2, 426p.

13. Philippe CURRAT, *Les Crimes contre l'humanité dans le Statut de la Cour pénale internationale*, mars 2006, éd. Bruylant, 838 pages.

14. PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, éd. Nathan-Université, Octobre 1996, 475p.

15. PREDAL, René, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, éd. L'Harmattan, 2007, 265p.

16. REUTER, Yves., *Introduction à l'Analyse du Roman*, 2^{ème} édition, éd. Dunod, Paris, 1999, 181p.

17. SABOURAUD, Frédérique, *L'adaptation*, éd. Cahiers du cinéma, coll. les petits cahiers, 2006, 95p.

18. SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, éd. du CEFAL, Liège, 1999, 206p.

19. TOROK, Jean-Paul, *le scénario : histoire, théorie, pratique*, éd. artefact, 1986, 202p.

20. TUDOR, Eliad., *Les secrets de l'adaptation : cinéma et télévision*, éd. Dujarric, 1981, 195p.

21. VANOYE, France., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, éd. Nathan, France, 1991, 255p.

22. VISY, Gilles., *Le Colonel Chabert au cinéma*, éd. Publibook, Paris, 2002, 366p.

ŒUVRES LITTÉRAIRES :

1. ZAMPONI, Francis, *Mon Colonel*, Actes Sud, Paris, 2006, 181p.

REVUS :

1. FARCY, Gerard-DENIS, *L'adaptation dans tous ses états*, Poétique n° 96, novembre 1993, Paris, Seuil, 509p.

DICTIONNAIRES :

1. ARON, Paul, SAINT JACQUES, Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presse Universitaire de France, 2002, 634p.
2. REY, Alain, *Le Robert Dictionnaire d'Aujourd'hui*, éd. Dictionnaire Le Robert, Paris, 1993, 1700p.
3. *Dictionnaire Larousse*, Librairie Larousse, Paris. 1988, p.

THESES

1. FLATTOT, Bertrand, « *Les liaisons dangereuses : du roman à la représentation théâtrale* », mémoire de maîtrise, université de Metz, département de lettres Modernes, 2004, 130p.

SITES

1. LUCAS, André, *Du roman au film*, <http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie15.htm>, [en ligne s.l.n.d], (consultée le 21/07/2007)
2. BAYER, Katia, *Mon colonel de Laurent Herbiet*, Webzine [en ligne], mai 2007, n°116, <http://www.cinergie.be/webzine.php?action=display&id=123>, (consultée le : 23 janvier 2008)
3. DALEV, Jonathan, *L'Immortalité de Milan Kundera*, <http://www.jonathan-dalev.fr/spip.php?article1> 15 juillet 2008, [en ligne], (consultée le 28/05/2009)
4. DE GREVE, Michel, *histoire de l'adaptation*, www.ditl.info/arttest228.php, s.l.n.d, (21/05/2008).
5. HERBIET, Laurent, <http://www.commeaucinema.com/film/mon-colonel,56849>, [en ligne], (consultée le : 10/07/2008)
6. LEMIEUX, Philippe, <http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/511-411-p.l/lepitch.htm> (consultée le 26-05-2009)
7. LENOIR, Nathalie, *Comment écrire une adaptation littéraire*, <http://www.nidinfo.com/scenariste/indexe.php/2006/11/22/23/-comment-ecrire-une-adaptation-litteraire.html>, [en ligne 22/11/2006], (consultée le 12 Novembre 2007)
8. LENOIR, Nathalie, *scénario français versus scénario US : qu'est ce qu'un scénario*, http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_2.html [en ligne s.l.n.d] (consultée le : 12/11/2007)

9. LENOIR, Nathalie, *le glossaire des termes techniques liés à l'écriture de scénario*, http://www.nidinfo.com/html/reportage_nath_7.htm, [en ligne s.l.n.d] (consultée le : 21/07/2007)

10. ROPARS_WUILLEUMIER, Marie Claude, *Pour un cinéma littéraire*, Persee.fr-cahier de L'AIEF, vol.20, 28 JUILLET 1967, p.229. [en ligne] (consultée le : 20/04/2008)

11.[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1968_num_20_1_911] [en ligne] (consultée le : 20/04/2008)

12. VERMOT, T., GAUCHY, B., *l'adaptation d'une œuvre littéraire*, [<http://www.ac-nice.fr/lettres/nouveau/articles.php?Ing=fr&pg=34>] [en ligne 17/05/2006] (Consultée le 18/04/2007).

13. ZAMPONI, Fr., *Biographie*, http://www.franciszamponi.fr/auteur_part2.php?p=auteur [en ligne] (date de consultation : 10/07/2008)

14. <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=1541>[en ligne] (consultée le: 19/07/2007)

15. <http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/NEUF/product/zamponi-francis/mon-colonel,9782742766284.aspx>, (Consultée le : 02/12/2007)

16. <http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/NEUF/product/zamponi-francis/mon-colonel,9782742721894.aspx> (Consultée le : 02/12/2007)

17. *Mon Colonel : Entretien avec Laurent HERBIET, réalisateur de 'Mon Colonel'*, [<http://www.cinemotions.com/modules/Interviews/interview/8007#>] ,[en ligne s.l.n.d] (consultée le 07-01-2008)

E MAIL :

1. ZAMPONI, Francis, [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 02 Mai 2009

2. ZAMPONI, Francis, [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 26 Mars 2009

3. ZAMPONI, Francis, [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 23 Mars 2009

4. ZAMPONI, Francis, [fzamponi@numéricable.fr], « Mon colonel », message envoyé à nouhdz@hotmail.com le 27 Février 2009



ANNEXE 1 :

QUELQUES LETTRES DU COURRIER REÇU DE FRANCIS ZAMPONI

- **Re: adaptation de mon colonel**

De :  **francis zamponi** (fzamponi@numericable.fr)

Envoyé :dim. 15/11/09 15:32

À : Nassima Benabbes (nouhdz@hotmail.com)

- Bonjour,
- J'ai enfin eu le temps de lire votre mémoire. Je ne me prononcerai pas sur la première partie qui est un domaine que je connais mal mais qui ma semblé bien documentée.
- En ce qui concerne votre travail sur l'adaptation de Mon colonel, je vous félicite de l'attention avec laquelle vous avez analysé le roman et son adaptation. Vous m'avez permis de découvrir certains points auxquels je n'avais pas pensé en particulier sur les scènes qui ont été retranchées et le personnage de Cécile de France ajouté.
- Je partage votre analyse sur la fidélité de l'adaptation par rapport à mon roman et sur la façon dont les adaptateurs ont mis en images mes textes en créant une identité propre au film. Identité qui s'est aussi exprimée dans la façon dont le réalisateur a tourné les scènes et dirigé le jeu des acteurs.
- Pour votre information, j'ai vécu à Sétif et à Maison carrée (aujourd'hui El Harrach) en non à Sétif (maison Carrée) comme vous l'avez écrit. Ce n'est qu'un détail mais il peut choquer ceux qui connaissent ces deux villes.
- Je vous souhaite une pleine réussite dans vos projets universitaires.
- En ce qui concerne ma présence à la soutenance, je serai enchanté d'y assister mes occupations professionnelles me permettent d'aller en Algérie à ce moment.
- Bon courage pour la suite,
- bien cordialement,
- francis Zamponi

Re:

De :  **francis zamponi** (fzamponi@numericable.fr)

Envoyé :sam. 02/05/09 17:52

À : Nassima Benabbes (nouhdz@hotmail.com)

Bonjour,

Excusez moi du retard avec lequel je vous répond mais j'étais en train de relire le manuscrit de mon prochain roman qui doit paraître en juin et je n'avais guère de temps.

J'ai écrit "mon colonel" pour une collection consacrée aux "romans noirs". C'est donc dans cette optique que j'ai travaillé. Pour moi, le roman noir se situe dans la catégorie des romans qui essayent, à travers une intrigue policière de mettre en avant une question politique ou sociale. Il ne s'agit donc pas d'un roman policier puisque l'énigme: qui a tué? n'est pas l'essentiel. Elle sert de prétexte pour mettre en avant des personnages confrontés à une situation politique face à laquelle ils doivent prendre position. En l'occurrence, mon thème était de montrer, à travers les yeux d'un jeune étudiant, comment une démocratie peut recourir à des pratiques totalitaires, sans que le régime ne change.

La forme, un roman épistolaire, n'avait pas à mes yeux une grande importance. L'adaptation a respecté cette forme et je m'en félicite mais elle aurait pu tout aussi bien l'écrire sous la forme d'un monologue sans que cela ne nuise à la fidélité au texte que j'avais rédigé.

J'espère que ces précisions vous permettront de compléter votre travail pour lequel je vous souhaite une réussite.

Cordialement,

Francis Zamponi

F. Z

Mon site:

www.franciszamponi.fr

Re: bonjour

De :  **francis zamponi** (fzamponi@numericable.fr)

Envoyé : jeu. 26/03/09 17:32

À : Nassima Benabbes (nouhdz@hotmail.com)

Bonjour,

1) Tous les noms de personnages historiques (ministres par exemple) sont les mêmes dans la réalité et dans le roman. Les personnages de mon histoire ont été inventés par moi et je leur ai attribué des noms inventés même s'ils ressemblent beaucoup à des personnages réels.

2) En ce qui concerne la construction de mon récit, après plusieurs tentatives, j'ai choisi de faire parler mon personnage à la première personne pour le rendre plus vivant et pour le reste, j'ai choisi la forme judiciaire dans l'espoir de donner un aspect le plus proche possible de la réalité. Mon souhait était de laisser penser au lecteur qu'il était en face d'une description de la réalité et non pas d'une fiction totale. Certains lecteurs se sont d'ailleurs demandé s'il s'agissait d'un document ou d'un roman. C'était mon objectif.

Ne manquez pas lorsque vous aurez terminé votre travail de me le communiquer.

A bientôt.

Re: Bonjour

De :  **francis zamponi** (fzamponi@numericable.fr)

Envoyé : lun. 23/03/09 10:35

À : Nassima Benabbes (nouhdz@hotmail.com)

Réponses à vos questions:

1) J'ai été contacté en juillet 1999 (le livre était paru en avril) par la productrice Michèle Gavras qui m'annoncé son intention d'acheter les droits d'adaptation de mon roman. Je l'ai envoyé vers les Editions Actes Sud qui était propriétaire de ces droits car j'avais signé avec eux un contrat le prévoyant.

Je n'ai donc pas participé aux négociations financières entre la productrice et l'éditeur qui se sont arrangés ensemble. La productrice a pris une "option" sur les droits qui lui en assurait l'exclusivité pendant un an.

Pendant cette période, Costa Gavras et son co-scénariste Jean-Claude Grumberg ont travaillé à l'écriture du scénario. Lorsqu'il a été terminé le réalisateur Laurent Herbier a recherché les acteurs et la productrice le financement du projet. C'est après cette étape que la productrice a acheté définitivement les droits d'adaptation à Actes Sud. Je n'ai donc pas été associée à cette nouvelle négociation et je n'en connais pas les termes.

Les scénaristes et le réalisateur m'ont tenu au courant de l'avancement de leur travail et demandé à plusieurs reprises des précisions sur ce que j'avais écrit mais ils n'y étaient pas obligés. Une fois les droits vendus par l'éditeur, le producteur peut en effet faire ce qu'il, désire du texte sans que l'auteur ait son mot à dire. Son seul droit, s'il n'est pas satisfait du résultat est de demander à ce que son nom n'apparaisse pas dans le générique. Comme j'étais pour ma part satisfait, je n'ai pas fait jouer cette clause et autorisé à ce que figure la mention "d'après le roman de Francis Zamponi. Editions Actes sud".

2) Bien entendu ma profession de journaliste a eu de l'influence car j'ai utilisé avant d'écrire mon roman les mêmes méthodes d'enquête que j'utilisais pour mes articles: recherche de documentation écrite, de photos, entretiens avec des gens ayant vécu cette période.... Cela était important pour moi de donner un aspect véridique et historique à ma fiction.

3) Je ne dispose pas des articles sur l'adaptation car c'est la société de production qui les a reçu et je ne sais pas si elle les a conservé. Vous pouvez leur poser la question (kg@kgproductions.fr).

Bon courage dans votre travail.

F.Zamponi

Re: Bonsoir

De :  **francis zamponi** (fzamponi@numericable.fr)

Envoyé : ven. 27/02/09 10:18

À : Nassima Benabbes (nouhdz@hotmail.com)

Bonjour,

Voici mes réponses à vos questions:

- J'ai suivi le travail d'adaptation de mon roman et je n'ai donc pas eu de grande surprise en lisant le scénario. J'ai collaboré modestement au travail d'adaptation en expliquant à Costa Gavras et au réalisateur Laurent Herbiet comment j'avais conçu mes personnages et les situations dans lesquelles je les ai placés. Je leur ai aussi fourni la documentation (livres, rapports officiels, photos) que j'avais rassemblée pour écrire le roman.

En définitive, je considère que l'adaptation a tout à fait respecté l'esprit du roman. En particulier son caractère intimiste. Pas plus que le livre le film n'est un "film de guerre" ou un film sur la torture mais une œuvre qui essaye de montrer comment une démocratie peut devenir un régime totalitaire et comment des personnes qui ne sont pas des tortionnaires peuvent dans certaines situations se comporter comme des bourreaux.

Le film, comme le roman, se déroule pendant la guerre d'Algérie mais son "message" est plus universel.

- En ce qui concerne l'analyse littéraire et la critique littéraire de l'adaptation, je ne suis pas très bien placé pour répondre. Tout ce que je peux dire est que le scénario a respecté la structure romanesque du livre (un journal intime présenté sous forme de lettres du jeune lieutenant à son père) et la façon de s'exprimer des personnages puisque la majorité des dialogues du roman a été conservé dans le film.

La seule différence notable est l'introduction dans l'adaptation d'un personnage féminin (joué par Cécile De France). J'ai trouvé cette introduction d'un regard féminin sur l'histoire tout à fait intéressante et j'ai même regretté de ne pas avoir eu cette idée lorsque j'ai écrit.

- Costa Gavras a travaillé à l'adaptation avec son scénariste habituel Jean-Claude Grumbert et en étroite collaboration avec le réalisateur Laurent Herbiet. À part eux, je n'ai pas eu d'autre proposition d'adaptation.

- Toutes les scènes du roman et du film sont réelles et ont donc existé. Mon travail de romancier a été de les concentrer dans une même période et dans un même lieu alors que dans la réalité elles se sont déroulées à plusieurs moments de la guerre d'Algérie et dans des endroits géographiquement différents. Il en est de même des personnages car je me suis inspiré de personnages réels pour créer les miens. J'ai utilisé des souvenirs personnels et familiaux (une partie de mon enfance s'est déroulée à Sétif) et des témoignages d'officiers ayant vécu cette époque.

Le fait que le tournage du film se soit déroulé sur les lieux mêmes où j'ai situé l'action du roman a eu une grande importance puisque les acteurs se sont retrouvés dans les lieux où s'étaient déroulées les scènes qu'ils jouaient. Il faut aussi noter que les figurants étaient des habitants de la région qui avaient eux-mêmes vécus ces événements ou dont les familles les avaient vécues. Le film aurait été très différent s'il avait été tourné dans un autre pays que l'Algérie.

- À mon avis, les scénaristes ont conservé ce qui pour moi était le plus important, c'est à dire la structure même du livre: un jeune étudiant qui raconte à son père, ancien militaire, les déchirements auquel il est confronté. Ils ont aussi conservé les allers et retours entre la période de la guerre et la période actuelle.

Pour moi donc, l'adaptation est parfaitement fidèle à mon roman et j'y ai retrouvé, transposé en images, ce que j'avais voulu faire passer dans mon écriture.

J'espère que ces réponses vous seront utiles et je vous souhaite bon courage.

Cordialement,

Francis Zamponi.

DOCUMENTS RELATIFS AUX DIFFERENTS PROJETS ARTISTIQUES

Le réalisateur : Laurent HERBIET

Laurent HERBIET : « Je fais partie de ces 6 à 8 millions de personnes en France liées directement ou indirectement, familialement ou personnellement, à la Guerre d'Algérie... tout comme l'est notre coproducteur Salem BRAHIMI, nos pères ayant servi dans les camps adverses.

L'Histoire est une discipline extraordinaire et frustrante : plus on creuse, moins on est sûr... À l'adolescence, grâce entre autres au cinéma et à la télévision (merci les Dossiers de l'Écran), j'ai commencé à comprendre que tout pays possède sa part d'ombre. Des films comme *Lacombe Lucien* de Louis Malle ou *Section spéciale* de Costa-GAVRAS nous montraient que là où il y a des vainqueurs, il y a forcément des vaincus, là où il y a des héros, il y a aussi des lâches et que ces destins-là aussi ont leur mystère.

J'avais à cœur pour mon premier long-métrage de trouver un sujet original et ambitieux. Le livre de Francis ZAMPONI est un récit haletant, qui mêle habilement la grande et la petite histoire et qui se trouve être un parfait concentré de ce qu'avait été le conflit. Au lieu d'être une histoire de guerre de plus, il décrit, simplement et efficacement, la mécanique de la répression et comment les politiques, l'Autorité Civile, se sont débarrassés du problème du maintien de l'ordre en s'en déchargeant sur l'armée.

Quand le politique cesse d'encadrer l'usage des armes c'est la porte ouverte à tous les dérapages. La guerre d'Algérie ne fut pas une exception à cette règle, pas plus que les redites de ces erreurs, hier au Vietnam et aujourd'hui en Irak. C'est ceci qui est au cœur du roman et du scénario. La grande force de l'adaptation du livre a été de mettre en évidence, à travers la partie contemporaine, l'écart entre l'indifférence quasi-générale qui prévaut toujours dans l'opinion publique au sujet de cette guerre et la vivacité des souvenirs, des douleurs de ceux qui l'ont vécu.

¹¹⁶. CORTES Ce, *Mon colonel drame de Laurent Herbiet*, [www.pathedistribution.com.http://67-cine.gi-2006.over-blog.net/article-4500641.html] [en ligne Vendredi 10 novembre 2006], (consultée le 08/01/2008).

Le choix du noir et blanc et de la couleur s'est imposé. Dans l'inconscient collectif les images de la Guerre d'Algérie sont très majoritairement en noir et blanc. La seconde raison est due à l'alternance dans l'histoire de deux époques : l'Algérie en 1956 et la France de 1993. Parfois nous passons d'une époque à l'autre le temps d'un seul plan. Le contraste permet au spectateur de se repérer.

Du point de vue mise en scène je tenais à deux styles différents : la partie 1956 est essentiellement subjective puisque vue et racontée par le lieutenant ROSSI. La caméra de Patrick BLOSSIER est alors souvent à l'épaule et s'attache essentiellement à montrer le point de vue de ROSSI.

En Algérie nous avons eu la chance d'être très bien accueillis par les autorités mais nous avons aussi eu la chance de bénéficier d'une équipe technique volontaire et chaleureuse, et de comédiens et figurants toujours enthousiastes, ce qui nous a permis de boucler notre lourd plan de travail sans un seul jour de retard.

Il a été très vite décidé que les scènes de torture seraient tournées en Région Parisienne. Mais plusieurs autres scènes importantes (l'attentat du 14 Juillet, l'exposition des cadavres de moudjahidin, l'attentat du café) devaient être filmées dans les centres-villes de Blida et de Sétif.

Pendant la préparation, je me demandais comment j'allais aborder ces journées particulières qui allaient forcément remuer des souvenirs douloureux de part et d'autre. En fait, tout cela s'est déroulé très normalement. Avant tout parce qu'une journée de tournage n'est qu'un enchaînement d'actions très pratiques (mise en place du décor, répétition avec les comédiens, réglage du plan, tournage prise après prise, passage au plan suivant). On est rapidement pris dans une routine qui éloigne l'affect. Et, plan après plan, la scène, malgré l'horreur de ce qu'elle décrit, prend corps. On reste toujours très conscient de faire du cinéma. Bien sûr, on se retrouve tout d'un coup à se poser la question de la décence de son travail, le décalage qu'il y a à réclamer un peu plus de sang là, une plus belle blessure ailleurs...

À Blida nous avons tourné l'exposition publique, ordonnée par le colonel, des cadavres de moudjahidin. En mettant en place le plan et en réglant le maquillage des blessures avec Dominique COLLADANT, responsable des effets spéciaux

maquillage, j'ai entamé une conversation, au départ anodine, avec l'un des figurants qui jouait un moudjahid mort : en 1959 son oncle avait été torturé, abattu puis finalement exposé par les soldats français sur cette même place de Blida où je lui demandais de s'allonger et de faire le mort... J'ai à plusieurs reprises posé la question du ressentiment qu'il pouvait y avoir du côté algérien à voir remettre en scène les exactions de l'armée française. Les réponses allaient toutes dans le même sens : "On vit ça plus sereinement que vous. Tout simplement parce qu'on l'a gagnée, cette guerre..."

En faisant *Mon colonel*, l'idée n'était pas uniquement de manier le passé. Très tôt on s'était dit avec Costa que nous racontions une histoire se déroulant sur fond de Guerre d'Algérie mais que cette histoire-là était indubitablement emblématique de toutes les guerres de libération. Que ce soit la France résistant au joug nazi, les Vietnamiens se débarrassant des Français puis des Américains, l'Irak... Les exemples ne manquent pas.

Cette actualité m'a forcément influencé, volontairement ou pas. Je me suis par exemple attaché à moderniser la manière de bouger des soldats en opération en m'inspirant de documentaires sur les GI's stationnés en Irak. Je me suis évertué à gommer le côté reconstitution pour renforcer le côté symbolique, emblématique de ce conflit.

Il y a cependant dans le film une réalité historique qui demeure et qui est propre à l'Algérie Française : la France occupait l'Algérie depuis plus de 130 ans. En 1956 pour la grande majorité des Français, remettre en cause l'appartenance de ce territoire à la Nation aurait été aussi incongru que de parler aujourd'hui de l'indépendance de l'Alsace-Lorraine. C'est dans ce contexte historique là qu'ont grandi les personnages du film, y compris François MITTERRAND qui adhérait au fameux "La France sans l'Algérie ne serait plus la France". »

Le scénariste : Costa GAVRAS ¹¹⁷ :

Mon colonel est un film sur le passé autant que sur le présent. Le présent ne finissant pas d'être prégnant du passé il était indispensable d'associer l'un à l'autre, psychologiquement, historiquement, politiquement.

¹¹⁷ www.pathedistribution.com (consultée le 08/01/2008).

La quasi-absence de nos écrans de la guerre d'Algérie comme tragédies personnelles, tend à éloigner de nous ces drames, leurs victimes et leurs responsables, et à les classer parmi les histoires poussiéreuses, les faits ancestraux sortis de je ne sais quel placard du passé.

Nous avons pensé qu'un film axé uniquement sur le passé risquait d'être anesthésiant, aussi délétère que l'absence de film. Il accélérerait le travail de l'oubli déjà instauré. Les victimes sont toujours parmi nous et les responsables le sont aussi. Les uns oubliés, les autres normalisés, et souvent pardonnés.

Certains n'hésitant pas à justifier, sinon glorifier les abus, les tortures, ou leurs exactions perpétrées.

La présence de ce passé est une constante dans la vie politique et sociale de notre pays. La récente loi sur les bienfaits de la colonisation, la stèle célébrant l'Oas, des assassins, sont autant de preuves que notre pays continue à être contaminé, hanté, blessé par cette période.

Aujourd'hui, dans d'autres pays ont lieu les mêmes horreurs commises par des colonels et des démocrates comme il y en avait dans la France d'alors.

La production :

- **Michèle RAY-GAVRAS (P.D-G. de K.G. Productions)**

« En 1999 dans l'avion entre Paris et Alger je lisais *MON COLONEL* que m'avait donné Emmanuel

Hamon. De retour à Paris je n'arrivais pas à me défaire de cette interrogation : « Que ferait Romain, notre dernier fils de 20 ans, à la place de ROSSI ? ».

Actes Sud, l'éditeur, m'informait que Laurent HERBIET voulait me contacter et avait écrit un scénario.

Laurent s'était saisi d'un sujet qui n'était pas de sa génération et que la nôtre avait tout fait pour enterrer aussi vite que possible, je décidais de partir à l'aventure avec lui.

Etant une productrice dirigiste, ou plutôt un artisan producteur, je décidai de partir à zéro à partir du roman. Je voulais aussi un scénariste confirmé. Un film sur

l'Algérie et en plus un premier film c'était aller dans le mur si ce n'était pas épaulé par un scénario hors pair, et un scénariste reconnu.

Laurent continuait à être assistant, il a alors commencé à travailler avec Alain RESNAIS et je continuais à gamberger, à travailler tous azimuts.

Costa a d'abord écrit seul une adaptation. Puis après Amen, Jean-Claude s'est joint à lui pour l'adaptation définitive.

Je n'étais pas pressée. Il était alors impossible de tourner en Algérie et je ne voulais pas faire une reconstitution en Tunisie ou au Maroc. C'était un problème franco-algérien et ça devait se tourner en Algérie. L'Algérie et le Maroc – surtout sur le plan architectural - sont différents.

Nous avons construit en Algérie pour toujours et l'architecture du film fait partie du "non dit" de notre Histoire. J'ai tenu à ce que nous fassions à Blida la place de l'attentat du 14 juillet même si pour deux jours de tournage nous avons dû faire un convoi et 500 kilomètres.

Si la situation ne s'était pas stabilisée en Algérie nous aurions sans doute tourné dans le Var ou en Corse – départements français, comme l'Algérie d'alors.

Et puis il y avait le casting. Qui serait ce Colonel emblématique ? J'ai commencé à chercher et nous avons reçu des refus, polis, gênés, ou bien alors « il est très antipathique votre Colonel » !

En Grèce un été, Mathieu KASSOVITZ lit le scénario qui traînait chez nous. « Je veux faire Rossi, c'est magnifique ! »....

On ne pouvait toujours pas tourner en Algérie, le temps a passé et Mathieu a eu bien sûr d'autres désirs, mais merci Mathieu, tu m'avais de nouveau insufflé l'espoir.

Quand nous avons déjeuné pour la première fois avec Olivier GOURMET en 2003 il nous a dit :

« Un acteur ne reçoit qu'une ou deux fois dans sa vie un scénario, une histoire et un rôle comme celui du Colonel ». Un beau cadeau. Pour nous de t'avoir toi, Olivier. Et un défi pour Laurent.

Le temps a encore passé ... Olivier attendra trois ans !

Et puis la situation s'est améliorée. Avec Costa et Salem nous sommes retournés en Algérie.

Salem est Algérien. Costa et moi avons aussi un passé Algérien : nous nous sommes mariés au consulat d'Alger en 68 pendant le tournage de Z, l'Oscar a été remporté par l'Algérie sans laquelle le film n'aurait pas existé, et nous étions alors voisins d'Abdelaziz BOUTEFLIKA. Nous avons tous trente ans... et BOUTEF faisait des discours magnifiques aux Nations Unies ! Nous avons gardé une très grande affection pour l'Algérie.

Nous avons vieilli. BOUTEFLIKA est Président et aujourd'hui ce n'est plus une histoire sur les Colonels grecs que nous voulons tourner en Algérie, mais sur un Colonel de l'armée française...

Avec un jeune metteur en scène, Laurent HERBIET, et un jeune producteur, Salem BRAHIMI... le transfert du savoir...

Salem BRAHIMI : ancien collaborateur de KG, ami, voisin et désormais producteur de documentaires désirant « passer » au long-métrage. Je lui proposais de revenir vers ce projet qui faisait sens pour lui et qu'il avait vu prendre forme. Laurent HERBIET ne sera pas le seul dont ce sera « la première fois » !

Le sujet, le scénario, Laurent, notre énergie à tous a fait que la lumière du tournage a commencé à poindre. Les frères Dardenne nous ont suivi, puis Jérôme CLEMENT... Jérôme SEYDOUX.

Et l'Algérie. Au regard de la modestie de notre budget et de l'ambition du projet, la participation de l'Algérie en termes de logistique et de moyens humains a été déterminante. La participation de l'ANP, des wilayas de Sétif, Constantine, Blida, El Eulma nous ont apporté un soutien de chaque instant. Notre producteur exécutif en Algérie, Yacine LALOU, a tout de suite compris l'économie et l'ambition du film et a fait un travail formidable pour ménager l'une sans compromettre l'autre.

Mais je ne pouvais pas partir pour ce premier film difficile sans mes comparses habituels : Patrick BLOSSIER, chef opérateur et Yves VANDERSMISSEN, chef machiniste et cadreur 2ème caméra.

Patrick BLOSSIER qui nous avait suivi dans nos aventures américaines et qui peut éclairer Jessica LANGE, Debra WINGER ou Travolta avec une floppée d'électros... mais qui peut aussi partir au bout du monde pour un premier film sans moyen mais auquel il croit.

Pour ma génération la mémoire de la guerre d'Algérie est en noir et blanc. Pour les jeunes cette mémoire n'existe pas et on aurait donc pu tourner en couleurs.. Mais produire n'est pas seulement du masochisme ! Il faut aussi se faire plaisir ! Patrick a plongé dans le noir et blanc et notre mélange avec volupté.

Quand on a commencé à sentir que le film pouvait être là, était presque là, Olivier GOURMET s'est alors mis à perdre ces 27 kilos nécessaires pour interpréter le Colonel DUPLAN. Et nous avons continué le casting. Cécile...Eric... Bruno... Bruno SOLO qui nous disait au café Rostand

« Je suis trop vieux pour ROSSI, non ? ... Mais même ouvrir la porte du colonel je le ferai ! » GALLIENNE et son imbroglio pour le plan de travail entre son voyage de noces, ses conférences à Princeton ou autres... Et puis les longs essais pour choisir notre ROSSI. Des inconnus, des déjà connus... pour arriver au seul ROSSI qui pour nous pouvait l'incarner, Robinson STEVENIN.

Mais en janvier à quelques semaines du tournage c'était l'angoisse. Nous n'avions pas de père ROSSI. Un acteur avait décliné car nous égratignons MITTERRAND et nous avons ensuite tourné en rond, sans arriver à un consensus.

Mais le film avait la baraka ! Seule à Paris un vendredi soir, je zappe et je tombe sur Star Academy que je n'avais jamais vu. Au passage j'ai compris pourquoi ça marche, j'ai aimé Nikos ALIAGAS... Mais là, entre deux zapping, Charles AZNAVOUR était l'invité de Star Ac ! Merci Charles, vous êtes émouvant, vrai. Vous êtes le Père ROSSI.

L'avance sur recettes, la communauté française de Belgique, la région île de France, Eurimages... les seuls que nous ne sommes pas arrivés à séduire : l'Armée

française ! Mais nous avons eu pour l'Etat Major un décor inestimable : le Sénat. Grâce à l'accord du Président du Sénat et des questeurs. Qu'ils en soient particulièrement remerciés.

En Algérie la pluie s'est arrêtée trois jours avant notre arrivée... et elle a repris deux jours après notre départ. Un vrai déluge. Encore la baraka !

Et puis, et puis... nous avons fait un trésor de guerre pour notre prochaine production. En Algérie aussi. Cartouches Gauloises de Mehdi CHAREF : les trois derniers mois avant l'Indépendance

Algérienne vue à hauteur d'enfant, vue à hauteur du petit Ali/Mehdi. Magnifique !

Notre trésor de guerre ? Une meilleure connaissance encore de l'Algérie, tous les costumes militaires et civils, les publicités et autres éléments de décor !

Le roi est mort ! Vive le roi !

- **Salem BRAHIMI (le producteur du film) :**

Pendant de nombreuses années KG Productions était un peu ma deuxième maison. Quand Michèle a acheté les droits du roman *MON COLONEL*, je travaillais pour Costa alors qu'Amen prenait forme. J'ai lu le roman de ZAMPONI avec avidité et j'ai assisté aux premières « manœuvres » de ce qui allait être une longue gestation.

Et puis j'ai coupé le cordon ombilical en créant ma société de production, WAMIP. Mais Michèle n'était jamais loin, la salle de montage de KG non plus ...

Michèle, tour à tour sprinteuse et coureuse de fond, faisait avancer le Colonel par électrochocs, puis laissait le temps au temps... le temps de convaincre un acteur, le temps que les choses s'apaisent en Algérie.

C'est quand l'Algérie est revenue à un certain calme que Michèle m'a proposé de me joindre à elle. *MON COLONEL* est le film du retour. Je suis né à Londres mais j'ai passé une partie de mon enfance et de mon adolescence à Alger avant d'aller en France pour mes études. Mais je reste Algérien malgré mes nombreuses années en France.

Au moment de faire *MON COLONEL* il me fallait réapprendre le pays. La longue préparation en amont de *MON COLONEL* a commencé tout début 2005 : premiers rendez-vous « opérationnels », premier coup de foudre pour la place de Blida à laquelle nous reviendrions après un repérage qui nous a mené d'Est en Ouest, premières angoisses aussi...

Fourmis, au fil des mois nous avons accumulé expérience, contacts, accessoires, costumes, véhicules d'époque. Les équipes de cinéma ont une qualité, qui est aussi leur principal défaut : elles s'approprient des lieux, débarquent sans invitation, prennent le contrôle puis abandonnent des maisons, des villes. Qui connaît l'Algérie sait que ça ne se passe pas comme ça chez nous ! Cinéma ou pas, pressés ou pas, pistonnés ou pas, on ne débarque pas comme des barbares et des tout-m'est-dû en Algérie ! Et en tant qu'Algérien je conçois une certaine fierté que le pays garde – dans les limites du raisonnable et tant qu'on peut travailler ce côté « pas acquis ». Notre longue et patiente préparation nous a permis d'appivoiser et de nous faire appivoiser par les lieux qui nous accueillaient, leurs administrations bien sûr, mais aussi et surtout leur population.

L'Algérie a rendu le film possible. Ni plus, ni moins. La coopération des autorités civiles et militaires nous a permis de faire des choses ailleurs impossibles. *MON COLONEL* avait besoin de personnes concernées, qui y croyaient, qu'il s'agisse de figurants ou de ce directeur général d'une société qui a refait le goudronnage des allées de notre caserne, sans rien demander en retour, simplement parce qu'il pensait que le film devait être aussi beau que possible.

Etonnant dispositif que le nôtre : de véritables soldats algériens se prêtaient à nos préoccupations de cinéma en jouant les appelés français. L'ancienne véritable caserne de Saint-Arnaud, devenue aujourd'hui le lycée d'El-Eulma, redevenait pour les besoins du film une caserne française aménagée avec l'aide des autorités locales...

Les nombreux figurants de la scène d'exécution dans le stade chantaient un air révolutionnaire entre les prises où le moujahid tombait sous les balles...

Mais la plus significative anecdote du film est sans doute celle de ce commandant venu superviser le rendu de certains matériels à la fin de notre

première journée de tournage, à deux heures du matin. L'heure de quitter les lieux après une très longue journée avait enfin sonné et alors que j'entraï dans la voiture, il s'approcha de moi et me dit d'une voix douce :

- Nous sommes très fiers, très heureux de travailler avec vous, vos collaborateurs sont formidables, votre organisation parfaite et la coordination avec notre armée est professionnelle....

Mais si vous pouviez descendre le drapeau français le soir ça serait bien...

Le Colonel n'a de cesse de le répéter : les symboles ont leur importance ! Ce film est algérien autant que français. Avec l'aide de nos partenaires et de ce que chaque pays avait à offrir, nous sommes revenus sur la portion la plus douloureuse de notre histoire commune et heurtée.

Algériens et Français ont préparé et tourné ce film ensemble au moment même où la ridicule et insultante loi sur les bienfaits de la colonisation gonflait avant de faire pschitt. Ce film est une coproduction entre un pays Arabe, et un pays Occidental. Nous l'avons tourné à une époque où un autre pays Arabe, l'Irak, aux mains d'une autre force d'occupation Occidentale découvre l'horreur d'armées laissées à elles-mêmes.

Réussir à faire ensemble des films regardant en face les moments les plus difficiles et les plus actuels de notre histoire commune n'est sans doute pas grand-chose. Mais il faut bien commencer quelque part.

L'auteur : Francis ZAMPONI (auteur de l'œuvre)

MON COLONEL a été écrit pour la collection Babel noir des éditions Actes Sud c'est donc un roman noir. Même si je ne me suis jamais dit cela en l'écrivant. Je ne suis d'ailleurs pas le premier à remarquer que, pour des raisons pratiques, il importe en France de ranger les livres dans des catégories. Je suis donc devenu auteur de "noir". Je ne m'en plains pas.

Je n'aurais jamais écrit ce livre si je n'avais pas vécu les premières années de la guerre d'Algérie dans le commissariat de police de Sétif. Jusqu'à l'installation de ma famille en banlieue parisienne, je croyais que le monde entier vivait au rythme de la guerre. Paris, j'ai été surpris de voir qu'on pouvait entrer dans un cinéma sans

présenter son cartable ouvert à un militaire et que lorsqu'on entendait un bruit on ne pensait pas automatiquement à l'explosion d'une bombe. J'imagine que c'est le lot de tous les enfants qui sont nés dans un pays en guerre. J'ai eu envie, non pas de décrire ce quotidien de mon enfance mais de Saint-Arnaud.

MON COLONEL est le fils spirituel de plusieurs officiers dont j'ai lu les écrits. Il doit en particulier beaucoup aux colonels Argoud et de Saint Marc. Mais il doit aussi beaucoup à tous les officiers que je voyais défiler à la maison. Mon père était, ce qui était paradoxal à l'époque pour un policier, un humaniste. Les militaires qu'ils recevaient dans sa famille n'étaient donc pas des caricatures mais des hommes qui se posaient des questions.

Mon idée de départ était d'écrire un livre d'interviews autour des débuts de la guerre d'Algérie.

Je voulais essayer de comprendre comment un régime en apparence aussi débonnaire que la IV^e République avait pu si facilement basculer dans la répression. Le directeur de collection de Babel noir, Jean-Christophe BROCHIER m'a expliqué, ce qui était vrai à l'époque, qu'un bouquin de journaliste sur ce thème n'intéresserait que les spécialistes alors qu'un roman serait lu par des gens qui n'avaient aucune idée préconçue sur la question. Cette idée m'a convaincu et je me suis mis à écrire pour des lecteurs qui n'avaient aucune idée de ce qu'avait été cette époque.

La torture et la guerre d'Algérie en général n'étaient pas des sujets "grand public", lorsque le roman est paru. Les questions qui m'ont intéressé sont survenues lors de débats avec des jeunes d'une vingtaine d'années qui se demandaient si cette période avait bien existé. Pour eux, la guerre d'Algérie, c'était la préhistoire.

J'avais lu *Le zéro et l'infini* ou *La question* et je n'aurais pas imaginé pouvoir faire plus sur le thème de la torture. Pour moi, le problème était de savoir comment j'aurai réagi si je m'étais trouvé dans une situation similaire à celle du jeune ROSSI. L'important dans mon esprit était d'essayer de mettre à jour une partie des mécanismes par lesquels des gens normaux peuvent être amenés à commettre des actes monstrueux.

Parmi ces mécanismes, j'ai essayé de montrer celui qui transforme et déforme les militaires, guerriers professionnels, lorsque le pouvoir civil leur demande de faire autre chose que de se battre. Ce phénomène apparaît dès qu'il y a occupation d'un territoire et gestion de ses habitants par des militaires.

L'un des apports très forts de l'adaptation est le personnage du Lieutenant GALOIS. J'aurais aimé avoir cette idée de donner à ROSSI si ce n'est son double, au moins un personnage qui se sent lié à lui, cette lectrice avide, investie, émue et émouvante. Par ses réactions, ses questions,

GALOIS contribue à universaliser le propos, l'ancrer dans le présent, et montrer que le parcours de ROSSI n'est pas à ranger dans les archives poussiéreuses d'une sale guerre.

ANNEXE 3

CRITIQUES DE L'ADAPTATION « MON COLONEL » :

VIII.1. CRITIQUES DE LA PRESSE :

VIII.1.1. la critique de la revue et annuaire de cinéma et de l'audiovisuel, *Webzine*¹¹⁸ :

Adaptation du roman éponyme de Francis ZAMPONI, *Mon colonel* relate la guerre d'Algérie à travers le regard et les mots de Guy ROSSI (Robinson STEVENIN), un jeune licencié en droit volontaire pour servir sous le drapeau français en 1956. Aide de camp du Colonel DUPLAN (Olivier GOURMET) à Saint-Arnaud (Est Algérien), il doit étudier la latitude qu'offrent les pouvoirs spéciaux votés à l'unanimité par l'Assemblée Nationale. ROSSI, charmant dans son uniforme, devient très vite mal à l'aise dans celui-ci : les exactions de l'armée apparaissent, et la définition de la justice devient élastique...

Origines

Laurent HERBIET voulait un sujet inédit et ambitieux pour son premier film. Il le trouve en découvrant le livre de Francis ZAMPONI : ce n'est pas un récit supplémentaire sur l'Algérie française, mais bien un éclairage sur différents drames individuels causés par des militaires en fonction (au nom du maintien de l'ordre et avec les yeux mi-clos du pouvoir politique français). Il développe un scénario qu'il propose à Michèle RAY GAVRAS (KG Productions), très attachée, comme son époux Costa, à l'Algérie. Très vite, c'est oui. L'histoire de *Mon colonel* deviendra vite « familiale » : Costa-GAVRAS et Jean-Claude GRUMBERG (son complice *d'Amen*) en signent l'adaptation; Salem BRAHIMI (ancien de KG qui a monté sa propre boîte, WAMIP Films), Luc et Jean-Pierre DARDENNE (les copains des Films du Fleuve) et Arlette ZYLBERBERG (RTBF) deviennent coproducteurs du projet. Le temps passe : la productrice estime que beaucoup de scènes doivent être tournées en Algérie, mais le pays n'est pas calme. *Mon colonel* attend que la situation s'apaise.

¹¹⁸. BAYER K., *Mon colonel de Laurent Herbiet*, Webzine n°116, [<http://www.cinergie.be/critique.php?action=display&id=895>],[en ligne, 07-05-2007] (consultée le 19/07/2007).

Casting

À travers les deux époques narrées, des personnages s'approchent de près ou de loin du conflit. Ils ont leurs convictions philosophiques et politiques, leurs histoires et leurs destinées. Il y a Guy ROSSI, le jeune juriste, qui tente en vain de rappeler à son supérieur qu'à *Saint-Arnaud*, l'armée pacifie et que l'État français n'a pas déclaré la guerre (nuance). Pour camper ce témoin qui essaye de se positionner fragilement face à son colonel et à sa conscience : Robinson STEVENIN, subtil et timide dans le rôle du justicier aux convictions changeantes.

Forcément, il fallait un colonel charismatique et un acteur pas timoré : ce sera Olivier GOURMET. Effectivement, celui-ci se révèle despotique et fascinant: il peut aller dans le sens de ROSSI comme il peut le manipuler. Amateur du verbe et de l'action, il assure que tout se passera dans les règles. Comment ça : tout ? Et quelles sont les règles ? La première, a été de perdre des kilos (27 !) pour camper le personnage de Duplan : « *Un acteur ne reçoit qu'une ou deux fois dans sa vie un scénario, une histoire et un rôle comme celui du Colonel* » (extrait du dossier de presse).

« Au-delà des événements historiques de 1956, de l'invasion de l'Algérie par l'armée française et de la guerre pour l'indépendance du FLN, on vit dans une époque où Georges BUSH veut légiférer sur la torture, ce qui se passe à Guantanamo ou Abou GHRAIB. C'est terrible qu'aujourd'hui on puisse encore dire qu'il faut torturer des gens. La France est sur la même voie puisqu'un décret est en préparation. Cela veut dire que 50 ans après ces événements et les premiers actes terroristes, on n'a pas vraiment évolué. Il faut parler de certaines choses de manière objective, non pas provocante ni rédemptrice, mais constater la monstruosité de certains hommes.

Ce colonel a, au départ, une vision du colonialisme qui n'est pas dictatoriale. Il reconnaît, dans le soulèvement algérien, une forme de légitimité parce que le colonialisme n'a été qu'une entreprise pour enrichir les colons alors que pour lui cela devait aider un peuple à s'élever au-dessus de lui-même. Je ne défends pas cette opinion-là. Et puis tout à coup, pour défendre les intérêts républicains de l'époque, parce que le gouvernement français a permis que tous les moyens pour ramener l'ordre en Algérie soient utilisés, cet homme va pratiquer la

torture. Comment va-t-il glisser là-dedans ? Comment expliquer aujourd'hui l'horreur de manière honnête et sensible ? ».

Mon colonel est un film fort, électrochoc par sa violence, son cynisme et son traitement. Peu de films évoquent les événements d'Algérie de cette façon, probablement parce qu'il reste, d'un côté, des tabous et des blessures vives et, de l'autre, une méconnaissance de cette guerre-là.

VIII.1.2. La critique « *EVENE* »¹¹⁹ :

Que ferait Romain, le petit dernier des Costa-GAVRAS, s'il s'était retrouvé plongé dans la tourmente de la Guerre d'Algérie ? C'est de cette interrogation que l'idée de *Mon Colonel* a germé dans la tête de la productrice Michèle RAY-GAVRAS, dans un avion entre Alger et Paris.

Le film de Laurent HERBIET est une adaptation signée Costa-GAVRAS du roman éponyme de Francis ZAMPONI.

Sobre et efficace, il retrace le périple du jeune lieutenant ROSSI précipité dans l'engrenage complexe de la guerre. Incarné par Robinson STEVENIN, ROSSI tient un journal dans lequel il consigne les mots de la guerre dont il est le témoin actif au sein d'une armée française décidée à mâter la résistance quitte à y employer les méthodes les plus viles, chantage, humiliations et torture. ROSSI ne reviendra pas de cette guerre, il sera porté disparu pour s'être opposé à sa hiérarchie militaire.

Le film alterne deux époques : l'Algérie en 1956, partie subjective, filmée en noir et blanc, caméra à l'épaule braquée sur le point de vue de ROSSI et la France en 1993 où le Lieutenant GALOIS tente de remonter le fil de cette disparition mystérieuse. Nous passons d'une époque à une autre parfois le temps d'un seul plan, pour s'achever sur une note tragique avec l'apparition du père de ROSSI interprété par un Charles AZNAVOUR, tout simplement émouvant. La grande force de l'adaptation est la mise en évidence, à travers la partie contemporaine, de l'écart entre l'indifférence générale qui prévaut dans l'opinion publique au sujet de cette guerre et la vivacité des souvenirs, des douleurs de ceux qui l'ont vécue. Le film

¹¹⁹. ZERGANE, M., *mon colonel*, <http://www.evene.fr/cinema/films/mon-colonel-213.php>, [en ligne 13 Novembre 2006] (consultée le 19/07/2007).

montre admirablement la mécanique de la répression et le rôle des politiques, de l'Autorité civile qui se sont débarrassés du problème en s'en déchargeant sur l'armée. Autre grande force de ce petit film est d'avoir universalisé le propos et montrer que le parcours de ROSSI n'est pas à ranger dans les archives d'une sale guerre. Un film criant de vérité.

VIII.1.3. La critique de « ARTE TELEVISION »¹²⁰ :

Enfin, le cinéma français grand public choisit de prendre à bras le corps la guerre d'indépendance en Algérie. Longtemps confrontés au tabou ou à l'ostracisme, les projets désireux d'évoquer le sujet se sont confrontés au manque de moyens, et à une indépendance précaire devenue l'occasion de radicaliser la forme, de *Liberté, la nuit* (1983) de Philippe GARREL jusqu'à *La Trahison* (2005) de Philippe FAUCON, quand il ne se sont pas révélés le fait de productions internationales (*La Bataille d'Alger* de Gillo PONTECORVO et *Les Centurions* avec Alain DELON) ou algériennes, avec les œuvres de Mohammed LAKHDAR-HAMINA. Le temps a passé mais n'a guère sanctionné les événements survenus jusqu'en 1962. Comme pour *La Trahison*, ce projet de Costa-GAVRAS et de Michèle RAY-GAVRAS, manifestement situé dans une deuxième moitié des années 1980 marquée par le succès du Front National aux élections présidentielles et les procès de Klaus BARBIE et Paul TOUVIER, a été mené à bien grâce à la collaboration de l'état algérien.

Si le scénario de Costa-GAVRAS et Jean-Claude GRUMBERG s'est indéniablement nourri d'autres conflits militaires plus récents, il prétend aussi, à travers la figure de Guy ROSSI, à une mise en situation de la jeunesse et du public d'aujourd'hui, pour concourir à lui demander quelle serait son implication dans pareilles circonstances. Une dynamique similaire est éprouvée dans le récent « *Sophie Scholl, les derniers jours* » de Marc ROTHEMUND, situé dans l'Allemagne de 1943. Mais l'intérêt du premier film de Laurent HERBIET réside dans la représentation du personnage incarné par Olivier GOURMET. Costa-GAVRAS a imaginé le colonel *Duplan* comme un militaire apte à renvoyer de lui une image directe et sans équivoque, ses nombreuses ambiguïtés se révélant seulement par le

¹²⁰ - WELTER, J., *Mon colonel*, <http://www.arte.tv/fr/recherche/1382688.html> (consultée le 19/07/2007).

regard de ROSSI, au caractère moins ferme et décidé. On retrouve une donnée équivalente dans d'autres films du cinéaste, en particulier « Music Box » (1989), à travers la confrontation d'un retraité accusé aux USA d'un passé nazi et de sa fille, qui se détermine à le défendre au tribunal, tout en soulevant elle-même des zones d'ombre dont la bonhomie de son père n'a aucunement favorisé la mise en lumière, pas plus qu'elle n'a violemment cherché à les préserver dans les limbes. Cette circonstance intergénérationnelle devrait interpeller les classes de collège et de lycée, auxquelles ce film bien mené se destine en premier lieu.

VIII.1.4. La critique du site de la critique de films, des articles sur l'actualité du cinéma, [critikat.com](http://www.critikat.com) ¹²¹ :

Adapté d'un roman de Francis ZAMPONI, *Mon colonel* fait partie de ces films engagés dans la critique d'un certain passé. Rien de nouveau cependant dans la dénonciation de la torture utilisée systématiquement par les renseignements en Algérie : l'idée est pourtant intéressante puisque les deux scénaristes - Costa-GAVRAS et Jean-Claude GRUMBERG, tous deux habitués aux films militants - se sont échinés à mettre en parallèle le silence du ministère de l'Intérieur en 1957 et son désarroi face aux affaires qui resurgissent en 1995. Mais l'opposition trop flagrante entre un passé noir et blanc et un présent en couleurs comme le sentimentalisme de Cécile DE FRANCE ne transforment pas vraiment l'essai.

Raoul DUPLAN, colonel en retraite des armées coloniales en Indochine et en Algérie a été assassiné. L'armée reçoit un journal, pages par pages, d'un expéditeur anonyme. Le journal est lu par le lieutenant GALOIS, une jeune soldate disciplinée et émotive, qui parcourt le récit de Guy - le même prénom que le soldat des *Parapluies de Cherbourg* - et sa plongée plus ou moins consciente dans le système de torture que l'armée française avait mis en place dans les provinces algériennes. Le film va ainsi osciller au fur et à mesure des lettres entre le passé militaire douteux d'un sous-lieutenant et le présent apeuré d'un Etat-major prêt à tout pour étouffer un scandale.

Le premier mérite du film est la construction du personnage de Raoul DUPLAN, colonel dans la caserne de Saint-Arnaud, obsédé par l'idée de gagner une

121. BEAUVILLARD A., *Mon colonel réalisé par Laurent Herbiet*, <http://www.critikat.com/Mon-colonel.html> [en ligne 15 novembre 2006], (consultée le 19/07/2007).

guerre de plus en plus sale qui refuse de dire son nom. Imbu de cette « mission civilisatrice » que Jules FERRY vantait à la fin du XIXe siècle, il n'est ni raciste ni vendu aux riches propriétaires terriens qui exploitaient les autochtones : DUPLAN est un militaire borné et aliéné par l'inconscience des problématiques purement politiques de la décolonisation. N'oublions pas que, si la guerre d'Algérie a été si douloureuse, c'est que l'Algérie était un département français, non un protectorat ou une colonie. Le film montre d'ailleurs parfaitement que la première défaite a été celle des pouvoirs civils qui abandonna progressivement ses principes moraux et ses lois républicaines à la force et aux dérives militaires.

La reconstitution historique est, à peu de chose près, parfaite : on ne pourra pas reprocher à Laurent HERBIET un manque de recherche historique ou une chute dans le manichéisme le plus total. On soulignera même l'intérêt politique du film : film grand public, *Mon colonel* n'hésite pas à dénoncer le silence du ministre de l'Intérieur de l'époque, un dénommé François MITTERRAND, tout comme la rigidité toute contemporaine d'une armée qui a davantage peur du scandale et du retour mémoriel que des discours d'anciens illuminés de l'OAS. Le personnage de Guy ROSSI comporte également quelques points intéressants : étudiant en droit, il est entré volontairement dans l'armée pour oublier un chagrin d'amour. Trop jeune pour comprendre, il plonge dans l'horreur, tout heureux de la confiance que l'on place en lui. Il tient à respecter la légalité avant l'humanité. Mais, dans un pays où le droit n'est plus, tout est possible. Il ne s'en rendra compte que trop tard.

Dans *Mon colonel*, le problème est essentiellement narratif : alors que le passé se fait de plus en plus terrible, la composition de Cécile DE FRANCE collerait plus à une comédie sentimentale qu'à un drame historique. Elle est triste, la petite, de voir que Guy s'est enfermé dans une immoralité abominable par respect des ordres, par discipline : elle pleure, elle sourit lorsque le récit est cocasse. Cécile DE FRANCE semble n'avoir que quelques expressions à proposer, tandis que Robinson STEVENIN ne parvient pas réellement à tenir tête à la dureté parfaite d'Olivier GOURMET, acteur des frères DARDENNE, co-producteurs du film, dont Laurent HERBIET a repris de temps à autre la réalisation tremblante. Entre une « vois off » un brin niaise et une réalisation qui devient très conformiste dans les scènes contemporaines, le film n'est qu'à moitié réussi.

La dernière faille de *Mon colonel* est plus culturelle : l'escalade de la violence et la torture en Algérie n'est pas nouvelle à l'écran. *Le Petit soldat* de Jean-Luc GODARD, *Avoir vingt ans dans les Aurès*, RAS d'Yves BOISSET, *La Question* de Laurent HEYNEMANN, tiré du fameux témoignage d'Henri HALLEG, ou, plus récemment, *La Trahison* de Philippe FAUCON, traitaient déjà ces sujets. Il est toujours intéressant de rappeler ce passé peu glorieux de l'histoire française. Le problème est que Laurent HERBIET ne contextualise jamais sa dénonciation : on entend quelques opposants français mais jamais d'indépendantistes. On ne voit la guerre et ses horreurs que du côté français. Où sont les soldats du FLN ? Où sont les populations différentes ? Qu'y a-t-il de nouveau dans son film ? Pas grand-chose. Pour fonder une réelle mémoire, puisque c'est de cela qu'il s'agit aujourd'hui, il faudrait avoir une vision plus complète de l'Histoire. Même dans son autocritique, la France reste fermée sur elle-même.

VIII.1.5. Critique de « *Le Figaroscope* »¹²²

« Une œuvre originale, loin du récit de guerre conventionnel. ».

VIII.1.6. Critique de la revue de presse « *AlloCiné* »¹²³ :

« Cette reconstitution trop soignée est vite raffermie par un catalogue de personnages volontairement académiques (...) Laurent HERBIET convoque pour son premier film toute la panoplie du film à thèse. Seul le personnage-titre mérite d'être souligné (...) ».

VIII.2. CRITIQUES DU PUBLIC¹²⁴ :

« Un premier film puissant au scénario en or signé Costa GAVRAS et Jean-Claude GRUMBERG. L'interprétation est magistrale : Olivier GOURMET est formidable, Cécile DE FRANCE touchante et Robinson STEVENIN très convaincant. Tout comme la belle brochette de seconds rôles : Charles AZNAVOUR, Guillaume GALLIENNE, Bruno SOLO, Eric CARAVACA, Bruno LOCHET ou Wladimir

¹²². MAUPIN, F., *Mon colonel*, [www.Figaroscope.fr/cinema/2006111400022367.html] , (consultée le 19/07/2007).

¹²³. ARDJOUR, S., *Mon colonel de Laurent Herbiet (France)*, [www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4666], (consultée le 19/07/2007).

¹²⁴. www.allocine.com/critiques/index.php

YORDANOFF. Deux époques juxtaposées dans un suspense haletant et poignant à 40 ans d'intervalle. Une belle réussite. » ffred (le 18/01/2008)

« J'aime les films de ce genre, quand on le voit on repense l'honneur d'un capitaine de *SCHOENDORFFER*. Là le drame est la disparition d'un officier appelé en Algérie. Une évocation des opérations de maintien de l'ordre qui me paraît assez juste, la réalisation tient bien la route, on est porté dans l'escalade de la violence avec le journal de l'appelé. Je pense que ce film est à rapprocher de *La trahison de Philippe FAUCON*, deux façons de voir la guerre d'Algérie ce qui permet aux plus jeunes de se forger une idée sur ce douloureux conflit. On est loin des *Centurions*... » brett80 (le 11/08/2007)

« Un film très intéressant pour comprendre quelques faits sur la guerre d'Algérie, particulièrement à propos de la torture... De plus ce film ne nous donne aucun avis, c'est à nous de nous forger notre propre opinion sur les faits qu'il relate! J'avoue même avoir pleuré tellement s'était bien joué et raconté! Je vous le conseille... » Florescana (le 29/05/2007)

« Un chef d'oeuvre!! Quelle virtuosité : un film poignant, et pourtant pudique, ce qui est rare. Et le sujet était très difficile. Le plus de "*Mon Colonel*", c'est qu'il ne tombe pas dans les clichés : ce n'est pas ou tout blanc ou tout noir. Non, on nous replonge dans le contexte de l'époque, pour bien comprendre comment et pourquoi ça s'est passé. Chapeau bas! Vraiment. » xela69 (le 23/11/2006).

« Inégal, le film vaut surtout pour la partie algérienne qui expose les ambiguïtés de cette guerre. »

« Le film se met au service d'une vision chère à son coscénariste Costa-GAVRAS : les plus pourris sont les planqués, les politiques qui n'ont pas de sang sur les mains. (...) Dommage que ce juste rappel historique qui sonne encore comme une audace, conduise le film à minimiser carrément la responsabilité du colonel (...). Le silence est montré du doigt, mais le film s'en fait aussi un peu le complice. ».¹²⁵

¹²⁵.LEHERPEUR X., STRAUSS F., *Télérama*, <http://www.evene.fr/cinema/films/mon-colonel-213.php>, [en ligne 16 novembre 2007] (consultée le 19/07/2007).

ANNEXE 4 :

BIOGRAPHIES

Un art n'est tel que parce qu'il est créé par un artiste. Nous avons présenté le produit de l'art littéraire ; l'œuvre ainsi que le produit de l'art cinématographique ; le film. Nous allons procéder à la présentation des deux artistes qui nous ont offert ces deux œuvres, à savoir, l'écrivain et le scénariste.

I.1. BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR ÉCRIVAIN ¹²⁶



F Francis ZAMPONI, né à Constantine (Algérie) le 8 avril 1947 d'un père policier corse et d'une mère institutrice née à Alger. Il a vécu jusqu'à l'âge de 11 ans en Algérie, précisément à Sétif.

Après quelques années de lycée à Paris, ZAMPONI entreprit des études à la faculté de *Nanterre* où il a obtenu une licence de sociologie en juin 1968.

A partir de 1969, il a travaillé comme assistant monteur et assistant réalisateur, principalement avec Jean MARBOEUF et Roger BENAZERAF pour la fiction, Daniel COSTELLE et Henry DE TURENNE pour les documentaires.

En 1975, il a commencé une carrière de journaliste à l'agence de presse *Fotolib*. La fermeture de cette agence l'a poussé à quitter Paris pour s'installer à Montpellier où il a travaillé pour FR3 ayant pour fonction le suivi de l'actualité judiciaire. Il a également participé à la réalisation d'un magazine de faits-divers ; *Enquêtes et filatures*. En outre, il a travaillé pour *Radio France Hérault* où il assurait la chronique judiciaire.

Correspondant local de *Libération*, il a quitté Montpellier en 1986 pour participer au lancement de l'édition lyonnaise de ce quotidien.

Il est revenu à Paris en 1988 pour être chef adjoint du service Société de *Libération*, puis chef du service des informations générales.

¹. ZAMPONI, Fr., *Biographie*, http://www.franciszamponi.fr/auteur_part2.php?p=auteur [en ligne] (consultée le : 10/07/2008)

Il a été durant l'année 1992 auditeur de l'Institut des Hautes Etudes de la Sécurité Intérieure (IHESI).

En 1996, il s'est réinstallé à Montpellier après une courte expérience au sein d'un quotidien de Nouvelle-Calédonie.

Il est maintenant journaliste indépendant, formateur et écrivain.

Francis ZAMPONI est également l'auteur de :

- 📖 « *Vroum...vroum...motos* » Atelier de création de Radio France 1975
- 📖 « *La meilleure police du monde* ». Éditions Duculot. 1978
- 📖 « *Sur la terre comme au ciel. Pour une nouvelle morale laïque* », avec François REYNAERT. Éditions calmann-Lévy. 1989
- 📖 « *La police, combien de division ?* » Éditions Dagorno. 1995
- 📖 « *Les RG à l'écoute de la France. Police et politique de 1981 à 1997* ». Éditions La découverte. 1998.
- 📖 « *Jean Moulin, mémoires d'un homme sans voix* », avec Nelly Bouveret, Série pour Radio France 1999
- 📖 « **Mon colonel** » (corpus de notre étude). Editions Actes Sud. 1999. Adapté pour le cinéma par *Costa GAVRAS* et *jean-Claude GRUMBERG*. Mis en scène par *Laurent Herbiet* en 2006.
- 📖 « *In nomine patris* », éditions Actes_Sud, collection Babel Noir, 2000.
- 📖 « *Le don du sang* » Actes Sud. 2001.
- 📖 « *L'affaire Markovic* », documentaire pour France 3. 2001.
- 📖 « *Vendetta corsa* », édition Agnès Vienot, collection Moisson Rouge, 2002.
- 📖 « *Le mystère de la cellule 31* », série radiophonique pour France Bleue.
- 📖 « *De Dunkerque à Tamanrassa* », série radiophonique pour radio France.
- 📖 « *Le commissaire et Paméla* », série policière pour radio France. 2002.
- 📖 « *Un œil sur les RG* », documentaire pour France 2. 2003.
- 📖 « *Je vous salue Marianne* », documentaire pour La chaîne parlementaire. 2005.
- 📖 « *Histoire secrète de la V^{ème} République* ». Ouvrage collectif. La Découverte. 2006.
- 📖 « *Le Boucher de Guelma* », édite Seuil, Publication. 2007.

I.2. BIOGRAPHIE DU SCENARISTE, ADAPTATEUR¹²⁷



CG

é le 13 février 1933 à Loutra-Iraias, d'origine grecque, Konstantinos Costa GAVRAS, vient à Paris en 1952 et s'inscrit en lettres à la Sorbonne, puis à l'*IDHEC (Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques)*. En 1957, il travailla comme assistant de Marc ALLEGRET sur le tournage de *L'ambitieux*. Il assista ensuite Jack PINOTEAU dans la réalisation de *Robinson et le Triporteur* en 1960, Jean GIONO dans *Crésus* toujours en 1960, René CLAIR dans *Tout l'or du monde* en 1961, Henri VERNEUIL dans *Un singe en hiver* en 1962, René CLEMENT dans *Les félins* en 1964, et pour la même année il assista Jean BECKER dans la réalisation de *Echappement libre*.

Fin 1964, Costa GAVRAS débute le tournage de son premier long métrage, *Compartiment tueurs*, d'après l'oeuvre de Sébastien JAPRISOT. Fort du succès remporté par le film, le réalisateur enchaîne en 1966 avec *Un homme de trop* d'après le roman de Jean-Pierre CHABROL. En 1967, il dénonce le régime grec en adaptant *Z*, le roman de Vassili VASSILIKOS. Le film remporte de nombreux prix dans de prestigieux festivals, dont celui de Cannes.

Avec *L'aveu* (1969), d'après le roman rapportant le procès d'Arthur LONDON, Costa GAVRAS donne à son oeuvre une orientation clairement politique. Le travail du cinéaste est à nouveau salué par la critique et remporte un grand succès public. Costa GAVRAS cherche à toucher un large public avec des sujets politiques qu'il traite de façon à inciter le spectateur à la réflexion. Avec *Etat de siège* (1972), *Section spéciale* (1974) et *Missing* (1982), tourné aux Etats-Unis et couronné par la *Palme d'or* au festival de Cannes, le cinéaste dénonce les avatars du totalitarisme et défend les Droits de l'Homme. Hormis quelques films à part comme *Clair de femme* (1978), ou *Conseil de famille* (1985), le cinéma de Costa GAVRAS reste engagé. *Betrayed : La main droite du diable* (1988) est un réquisitoire contre les groupuscules néofascistes aux Etats-Unis, tandis que *Music Box* (1989), récompensé par l'*Ours d'Or* au festival de Berlin, traite le problème des criminels nazis exilés en Amérique et rattrapés par leur passé. En 1997, il tourne *Mad city*, sur

¹²⁷. <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=1541>[en ligne] (consultéele: 19/07/2007)

le pouvoir des médias. Costa GAVRAS renoue ensuite avec le drame historique en réalisant *Amen* (2002) qui interroge les relations entre le Vatican et les nazis. Avec *Le couperet* (2005), dans lequel José GARCIA incarne un cadre supérieur au chômage qui élimine ses concurrents potentiels, il signe un polar social qui dénonce les dérives du néolibéralisme.

Costa GAVRAS est également metteur en scène d'opéra *Il mondo de la luna*. Entre 1982 et 1987, il dirige la Cinémathèque française.

Costa GAVRAS le scénariste est aussi adaptateur, assistant-réalisateur, interprète et réalisateur qui a recueilli plusieurs prix dont :

🎬 Meilleur réalisateur, 1969 au *New York Film Critics Circle Awards* pour le film : *Z*.

🎬 Meilleur scénario, 1983 au *Writers Guild of America* pour le film: *Missing*.

🎬 Meilleur scénario, 1983 au BAFTA - *The British Academy of Film and Television Arts* pour le film: *Missing*.

🎬 Meilleur scénario, 1983 au *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* pour le film : *Missing*.

🎬 Meilleur scénario, 2003 au *Césars du Cinéma Français* pour le film : *Amen*.