

Le regard de l'Autre dans la littérature et le cinéma de l'immigration

Hanane EL BACHIR,
Université Oran 2

Nombreuses sont les recherches qui ont porté sur les représentations de l'Autre, les ambiguïtés au niveau du discours identitaire, l'impact et l'influence d'un certain nombre de productions sur l'imaginaire collectif qui est en constante mutation eu égard aux différents débats médiatiques relatifs au regard de l'Autre et aux divers clichés et stéréotypes, c'est la raison pour laquelle les marques d'identité et d'altérité ont constitué un point important dans nos travaux de recherche à travers des œuvres romanesques et filmiques évoquant la communauté franco-maghrébine, qui se distingue par les traits spécifiques de ses membres, leurs habitudes culturelles, linguistiques et surtout leur statut social. Ce sont donc ces différences qu'il s'agit d'analyser car elles sont révélatrices des conditions et des déformations nécessaires pour qu'un message puisse être transmis et reçu. Ce sont elles aussi qui permettent de cerner les processus par lesquelles les valeurs symboliques s'échangent et se transforment d'un auteur à l'autre, d'un langage à l'autre, d'un public (lecteur/spectateur à l'autre). Certains signes peuvent bien paraître dérisoires mais ce sont eux qui construisent les éléments d'identité et d'identification. Ces œuvres qui reflètent un pan de notre histoire, sont souvent d'un grand intérêt même si elles ne donnent pour chacune d'entre elles qu'une vision partielle de la réalité sociale selon la sensibilité de l'auteur et l'angle qu'il a choisi de privilégier.

Après avoir procédé à la lecture critique d'un certain nombre de romans adaptés au cinéma, notre choix s'est porté sur la littérature dite « Beur » qui a donné lieu à un certain nombre de films tels *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag, adapté par Christophe Ruggia, *Le thé au Harem d'Archy-Ahmed* de Mehdi Charef, adapté par l'auteur lui-même, qui constitueront nos corpus d'étude.

Nous abordons, dans un premier temps, les représentations littéraires et filmiques en focalisant notre attention sur le regard de l'Autre ainsi que les différents imaginaires. Une large place sera accordée aux marques identitaires et culturelles dans le roman et le film à travers un champ lexical relatif à l'altérité, certaines récurrences et des techniques cinématographiques spécifiques.

Nous tentons de démontrer dans un second temps, comment par le pouvoir des mots et des images, ces productions représentent l'Autre ? Quels serait leur impact et leur influence sur l'imaginaire algérien qui est en constante mutation ? Il nous a paru important d'étudier les stratégies discursives adoptées pour représenter l'Autre, les différents horizons d'attente mettant en relief les diverses positions idéologiques, les sens implicites et dans quelle mesure contribuent-ils à un éclairage nouveau sur l'inconscient collectif ?

A travers un décodage sémantique, nous tenterons de démontrer comment une question complexe telle que la représentation de l'Autre, peut offrir à travers deux systèmes sémiotiques distincts (roman /film) des possibilités sémantiques tout à fait particulières ?

Le regard de l'Autre, entre imaginaires et discours implicites

L'image des arabes est associée à celle des rats et des chiens dans *le Gone du Chaâba*. Les rats qui sont omniprésents au bidonville, servant parfois de compagnons de jeu aux enfants, prolifiques et dévastateurs, ils renvoient à la clandestinité. Azouz Begag constate que cette image est associée aux arabes « pour souligner consciemment ou inconsciemment leur présence « rampante » et « envahissante » dans la société ». « A.BEGAG Quartiers sensibles p8 »

Les rats donnent naissance à des maladies infectieuses telles que la peste, comme chez Albert Camus et les chiens errants, la rage.

Le réalisateur filme en plongée cet espace pour montrer une forme d'écrasement et mieux faire voir la précarité du lieu. Par ailleurs, Selon le réalisateur, les français perçoivent les arabes comme un fléau grave dont il faut se protéger et la meilleure prévention contre les épidémies infectieuses est la mise en quarantaine.

La barrière qui encercle le chaâba est chargée de sens, elle sert à maintenir une certaine distance, autrement dit, à chaque individu sa place ; et à chaque place un individu. Ne peut-on pas interpréter ici, le fait que les français, en situation de domination, n'admettent aucun mélange, aucune concession ? Ne serait-il pas un subterfuge pour protéger la pureté de la culture française contre un environnement qui est représenté tel un dépôt ?

Reprenons à cet effet les propos de Fanon : « L'indigène est un être parqué, l'apartheid n'est qu'une modalité de la compartimentation du monde colonial. La première chose que l'indigène apprend, c'est de rester à sa place. » Frantz fanon, *Les damnés de la terre*, ouv, cité, p18

Nous avons une image vraisemblable de cette France des immigrés où les barrières ne sont pas seulement physiques, en d'autres termes, ces barrières géographiques sont également renforcées par d'autres, plus subtiles : la barrière linguistique que représente la langue française et la barrière psychologique, avec tous les stéréotypes et clichés générés.

Le chaâba est un lieu de promiscuité absolue, bâti sur un remblai qui sert de décharge publique et où les habitants y trouvent leur subsistance. S'offre à nous une image répugnante et dévalorisante.

Les habitants de cet espace sont tenus à l'écart, tels des parias. Une fois la barrière du bidonville franchie, les enfants se baissent tous et nettoient leurs chaussures maculées de boue, comme pour se purifier de la saleté de ce lieu.

Un rapport d'exclusion structure l'espace : d'un côté, le Chaâba, de l'autre, l'ailleurs que représente la France. Tout se passe comme si ce lieu habité par les immigrés était un lieu maudit, une sorte de prison d'où ils ne pourraient s'évader. La caméra effectue des plans longs sur les gestes quotidiens tels que le bain matinal de Bouzid, la lessive tumultueuse à la pompe, le repas familial, l'abattage des moutons, etc., afin de mettre en évidence les activités qui singularisent les habitants du bidonville.

L'autre espace est l'école, plus particulièrement la classe de M. Grand. Alors que dans le bidonville, les mouvements de la caméra soulignent à grands traits l'insalubrité avec un jeu de lumière sombre, en classe, le maître d'école est filmé en contre plongée pour donner une image de domination et d'autorité, un éclairage spécifique avec des couleurs vives et lumineuses. La caméra focalise sur les coins d'un tableau où sont inscrites des règles

d'hygiène et de morale. Les leçons de M. Grand insistent de manière obsessionnelle sur la morale et la propreté, laissant entendre un décalage entre ses enseignements et les pratiques du bidonville.

Le livre et le film mettent en scène l'image des « gones » fouillant dans les décharges publiques ou chassant à coup de cailloux des femmes qui semblent être des prostituées, les scènes de départs vers l'école, les leçons de morale du maître sur la politesse et l'hygiène. Concernant la scène de la décharge publique, celle-ci produit un effet considérable :

« Encombrant le petit chemin de son nez de fer immense, il avance à très faible allure, comme un dessert, un camion de poubelles majestueux, plein aux as, débordant de trésors de tous côtés ».

Comparaison et personnification s'entremêlent, alliance, rapprochement et contradiction des mots, tels sont les effets récurrents dans ces passages.

Dans le film, Omar a un frère, Farid qui est son exact opposé. Celui que le père bouscule sans cesse. Farid, né en Algérie, n'a pas réussi à l'école française. Le réalisateur a marqué cette opposition dans une séquence où les deux frères s'affrontent puis se parlent. Le frère condamné à l'analphabétisme, encourage alors le cadet destiné à réussir. Cette scène n'existe pas dans le roman.

« Farid : Moi je suis né en Algérie, toi tu es un arabe français aussi français que les français de ta classe mais la seule différence, c'est que toi t'es pauvre et qu'en plus, on peut te traiter de sale bicot et c'est pour cela que tu dois être le meilleur à l'école et avoir un travail comme les français et beaucoup

d'argent et un bicot qui a beaucoup d'argent n'est plus un bicot, c'est un monsieur, c'est tout et c'est ça son rêve Abboué, c'est pour ça qu'il est si fier de toi. »

Omar : Et toi aussi, il t'aime Abboué.

Farid : Je sais, c'est juste que moi, il sait que je n'aurai jamais un travail mieux que lui. »

Les personnages, entre discours, représentations et réceptions

- L'image de la mère « prototype de la femme maghrébine »

Elle est caractérisée par des aspects extérieurs et psychologiques qui servent à renforcer et à mieux illustrer sa fonction narrative par rapport au personnage principal.

Il est à constater l'apparition de certains clichés et stéréotypes de la mère représentée par Azouz Begag, elle est décrite ainsi : « La bouche béante, les yeux ronds et luisants tels des perles, ma mère met en branle toute sa rondeur de femme maghrébine. » (*Le Gone du Chaâba* : 15), indirectement une autre description apparaît : « Elle est habillée comme ma mère lorsqu'elle fait la cuisine : un binouar orange, des claquettes aux pieds et un foulard rouge qui lui serre la tête. » (*idem* : 77) Reprenons également la peinture qu'il en fait, quand il se rappelle du jour où sa mère alla le chercher à la sortie de l'école : « Le binoir tombant jusqu'aux chevilles, les cheveux cachés dans un foulard vert, le tatouage au front encore plus apparent qu'à

l'accoutumée : Emma. Impossible de faire croire qu'elle est juive et encore moins française. » (*ibid.* : 190)

Tous ces mots ont un poids, une valeur, une charge sémantique, un impact sur le lecteur et nous nous interrogeons souvent sur la façon dont ils ont été repensés sur le plan cinématographique.

-Les personnages de la marge dans le Thé au Harem d'Archi-Ahmed

Dans *Le Thé au harem d'Archi-Ahmed*, Mehdi Charef évoque des situations dramatiques qui caractérisent la vie quotidienne de certaines grandes cités : adolescents paumés, prostitution, violence, drogue, tentative de suicide...

La caméra se promène dans un couloir étroit dont les murs suintent l'humidité, un long travelling qui accompagne Madjid et Pat. Quant à l'éclairage de cette scène, nous avons une lumière blanchâtre qui évoque l'odeur d'hôpital dont nous parle le roman et qui nous représente le personnage « Farid », le stéréotype du jeune délinquant, assommé et affaibli par la drogue.

Depuis le début et le rapport de Madjid à sa mère jusqu'à l'arrestation de ce dernier par la police, tout n'est qu'agressivité et violence.

Cette agressivité et cette violence sont l'expression de la marge. Elles sont la forme d'expression choisie par les beurs dans leurs rapports à eux-mêmes et aux autres. Cette violence par rapport à l'autre est due à cette séparation des deux espaces, citons à titre d'exemple les scènes et séquences suivantes :

Cela se produit dans le métro où Pat et Madjid vont jouer au pickpockets. Au-delà du vol auquel le personnage de la marge s'adonne de façon normale, cette séquence sert de prétexte au narrateur et au réalisateur pour montrer qu'il est difficile au personnage du beur d'intégrer dans l'espace autre à cause de son faciès.

En effet, dans ce métro plein de passagers, le personnage à qui on a volé le portefeuille n'hésite pas à accuser Madjid en lequel il voit un arabe, donc un voleur par évidence. » Il regarde par terre au cas où...puis se retourne sur Madjid :

Il le dévisage de haut en bas et sans se gêner :

Un arabe !

Mon portefeuille, fumier!» p103

La peur de l'arabe est d'ailleurs bien mise en évidence dans la suite du récit puisque le narrateur insiste sur cette différence entre le beur et l'autre : « Quand ils voient l'arabe s'avancer vers lui, quelques voyageurs, par peur, reculent. » p103

La deuxième séquence que nous avons choisie pour illustrer cette violence est celle relative à l'arrestation de Madjid, séquence qui représente la phase finale du récit. Le personnage devient objet du récit ; on lui ôte toute liberté ; l'échec est total.

« Le brigadier-chef se retourna vers Madjid qui portait maintenant des menottes. » p182

Les gros plans, très fréquents dans le film permettent d'amplifier les sentiments des uns et des autres, visibles sur les expressions des visages : ils sont les plans de l'émotion authentique mais en serrant très étroitement les personnages, ils semblent également les enfermer, les réduire à leur propre désespoir. Ce sont les gros plans et les mouvements d'appareils qui permettent de saisir et de souligner la psychologie des personnages.

Le roman et le film représentent ce personnage issu de l'immigration. Une étude synchronique démontre que nous sommes en présence d'un genre romanesque et filmique avec ses lois propres : une technique de description du milieu familial, avec ses mœurs, ses pratiques rituelles et sociales et une caractérisation psychologique récurrente des différents personnages.

Notre approche nous a permis de ressortir les caractéristiques et les différentes représentations de l'Autre. Ces adaptations nous ont permis d'étudier les déplacements qui s'opèrent d'un discours à l'autre et la manière dont le roman et le film représentent l'imaginaire des auteurs, le culturel, l'historique et plus particulièrement les différentes lectures et interprétations propres à chaque individu.

Bibliographie :

Begag, Azouz (1986) : *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil.

Begag, Azouz, Christian Delorme (1994) : *Quartiers sensibles*, Paris, Seuil.

Charef, Mehdi (1983) : *Le Thé au Harem d'Archi-Ahmed*, Paris, Mercure de France, Collection Folio.

Aumont, J, Marie, M (2004) : *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan.

Bakhtine, M. (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard,.

Bellour, R (1979) : *L'analyse du film*, paris, albatros, coll. « ça ».

Clerc, Jeanne-Marie et Marcaire, Monique Carcaud (2004) : *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck.