

L'Opium et le bâton, lorsque l'engagement passe de l'écrit à l'écran.
The Opium and the Stick, when commitment goes from text to screen.

Sarra Boukhatem

Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem.

Email: boukhatemsarra@gmail.com

Mansour Benchehida

Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem.

Email: mansour.benchehida@gmail.com

Reçu le : 14/12/2019

Accepté le : 28/02/2020

Publié le:13./08/2020

Résumé :

Durant la guerre de libération et au lendemain de celle-ci, écrivains et cinéastes algériens se sont sentis obligés d'assumer le rôle de témoin. À travers leurs œuvres, ils ont exprimé les maux d'une société et les actes violents commis contre un peuple épris de liberté. *L'Opium et le bâton* écrit par Mouloud Mammeri et adapté au cinéma par Ahmed Rachedi est l'une de ces œuvres engagées. Cet article vise de mettre en lumière l'engagement de cette fiction dans deux systèmes sémiotiques différents. Nous tenterons de remonter brièvement à l'histoire afin de déterminer les origines de cet engagement ainsi que d'analyser sa transposition de l'écrit à l'écran dans le cas de *l'Opium et le bâton*.

Mots clés : guerre - engagement - histoire - film - roman.

Abstract:

During and after the liberation war, Algerian writers and filmmakers felt compelled to take on the role of witness. Through their works, they have expressed the evils of a society and the violent acts committed against a freedom-loving people. *The Opium and the Stick* written by Mouloud Mammeri and adapted for cinema by Ahmed Rachedi is one of these committed works. This article aims to highlight the commitment of this fiction in two different semiotic systems. We will try to go back briefly to history in order to determine the origins of this commitment and to analyze its transposition from writing to the screen in the case of *the Opium and the stick*.

Keywords: war - commitment - history - film- novel.

Auteur correspondant : Boukhatem Sarra, E-mail : boukhatemsarra@gmail.com.

1. Introduction :

Dès sa naissance la littérature algérienne d'expression française a puisé ses thématiques dans les problèmes sociaux et politico-historiques. Née dans un contexte historique colonial, elle constitue un véritable réservoir de traces mémorielles. Elle est notamment un témoin de la prise de conscience nationale durant les dernières décennies de la colonisation française.

Plusieurs écrivains algériens de l'époque ont fait de leurs œuvres littéraires une arme de combat afin de déconstruire les stéréotypes et l'image donnée à l'autochtone. Une littérature engagée de refus et de contestation a vu le jour pour porter la voix de celui-ci : « *Pendant la guerre, il n'y avait pas de place pour l'art. Il n'y avait d'espace que pour les cris...* »¹, Déclare Mouloud Mammeri. Au même titre que la littérature, le cinéma en Algérie dont les origines remontent aux années de la guerre de libération, a lui aussi servi la cause nationale. La création du Groupe Farid avec René Vautier en 1956 est considérée comme un tournant décisif dans l'histoire du cinéma en Algérie et de son engagement pendant la guerre d'indépendance.

L'engagement de ces écrivains et cinéastes à exposer le vrai visage de la guerre nous a amenée à nous intéresser à ce sujet dans le cas de *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri, un chef-d'œuvre de la littérature algérienne de langue française, et de sa version filmique portée à l'écran par Ahmed Rachedi après l'indépendance, en 1969. À travers une approche transdisciplinaire, nous comparons la représentation de la guerre et la transposition de l'engagement de l'écrit à l'écran. Notre problématique pour le présent article tourne autour des deux questions suivantes : Comment, du récit romanesque au récit filmique, se manifeste l'écriture de l'engagement ? Et entre fidélité et trahison quels éléments du texte initial demeurent lors du passage d'une œuvre littéraire à l'écran cinématographique ?

En nous appuyant sur notre corpus, nous tenterons dans un premier temps de cerner ce que nous appelons engagement et témoignage dans l'écriture romanesque et filmique algérienne. En remontant brièvement aux origines du cinéma en Algérie, nous essayerons de répondre à la question suivante : pourquoi les écritures des deux systèmes sémiotiques ont été mises au service de la cause nationale ? Notre démarche transdisciplinaire nous invite également à répondre à la problématique de fidélité à l'adaptation cinématographique dans le cas de *L'Opium et le bâton*.

2. *L'Opium et le bâton* entre cris et écrits :

L'Opium et le bâton est un roman dédié à l'Histoire de la lutte pour l'indépendance durant la guerre d'Algérie, nous affirme Mammeri : « *Je l'ai écrit juste après la guerre de libération, et j'y ai mis la guerre elle-même...* »². Une grande partie de ce texte a été écrite par Mammeri au Maroc à différentes périodes et au lendemain de l'indépendance.

Il s'agit d'une fiction qui renvoie à des vérités historiques et à une époque sanglante qu'a traversée l'Algérie avant l'indépendance. Ce texte romanesque nous fait vivre la vie tourmentée de la population algérienne à l'époque coloniale, à travers la trajectoire d'un intellectuel, Bachir Lazrak. Un médecin algérien qui a poursuivi ses études en France. Installé confortablement à Alger où il exerce son métier le docteur Bachir, protagoniste du roman, tourne le dos à sa vie de luxe et de confort, à l'amour d'une Française, Claude, et s'engage pour soigner les combattants algériens. En choisissant son camp, il quitte la capitale et prend le maquis. Il rejoint d'abord Tala son village natal en Kabylie. Il y découvre la terrible épreuve qui est la révolution. Puis, il s'engage dans l'armée de libération.

3. L'engagement du roman au film algérien :

L'Opium et le bâton, quand l'engagement passe de l'écrit à l'écran

« *Le problème de l'engagement a longtemps occupé la littérature d'après-guerre, je veux dire la Seconde Guerre Mondiale. C'est donc un problème de ma génération* »³. Ainsi a répondu Mammeri lorsque la question de l'engagement lui a été posée. En effet, comme la majorité des écrivains de son époque, qui ont subi de près ou de loin la guerre comme spectateurs ou victimes, l'acte d'écrire sert à remonter le temps, fouiller la mémoire afin de garder l'origine de ce peuple, et surtout de le faire connaître aux siens et aux étrangers. « *L'engagement c'est aussi un bon instrument de terrorisme intellectuel : il permet de condamner ceux qui pensent différemment* »⁴. Dans les écrits littéraires des Européens d'Algérie de l'époque, un autochtone était un modèle vaguement fantasmatique occupant quelques fonctions réduites : la vigne, le parquet, le régiment de Tirailleurs : « *Un Algérien n'avait, si j'ose dire, pas une existence pleine* »⁵, explique Mammeri. C'est pour cette raison que dans *L'Opium et le bâton* comme dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Mammeri, ce dernier tient à inscrire ses histoires dans la société kabyle et de refléter les aspirations d'un peuple engagé dans un combat pour l'existence et la liberté.

Cette œuvre se caractérise par une prise de conscience progressive de la réalité nationale algérienne. L'ensemble de ses trois premiers romans intitulés : *La Colline oubliée*, *Le Sommeil du juste* et *L'Opium et le Bâton* laisse apercevoir une unité thématique sans intention délibérée de l'écrivain. Les trois romans sont ancrés dans le vécu historique et dans leur signification profonde se manifestent, clairement, trois phases successives d'un peuple révolutionnaire en quête de liberté.

*La littérature engagée consiste à écrire pour, toute la difficulté de l'entreprise réside dans la duplicité de ce pour... La force d'une œuvre procède de sa capacité à rencontrer et à formuler les attentes vagues et indéterminées d'une « société tout entière », c'est-à-dire, en définitive, à révéler cette société à elle-même et à l'informer, au sens de lui donner forme.*⁶

L'Opium et le bâton ne pouvait qu'être une suite logique des deux autres romans de Mammeri ayant en commun l'engagement vis-vis de la situation de l'Algérie comme un fil conducteur. Mais il faut rappeler que son premier roman polémique *La Colline oubliée* s'inscrit dans une dimension beaucoup plus sociologique que politique, dans une époque où la portée politique est prioritaire à l'art et à l'esthétique : « *Une œuvre signée d'un Algérien ne peut (...) nous intéresser que d'un seul point de vue : quelle cause sert-elle ? Quelle est sa position dans la lutte qui oppose le mouvement national au colonialisme ?* »⁷. Les écrivains se trouvaient dans l'obligation d'adopter la politique et ainsi de passer des discours contre l'empire colonial sous le couvert de la littérature selon l'expression de Kateb Yacine⁸ :

*Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assumer ou à changer, qui interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, la justice, l'amour ... je crois à l'intellectuel comme éveilleur de conscience, comme dépositaire des impératifs humains, comme guetteur vigilant prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société.*⁹

Le cinéma en Algérie est lui aussi venu dans des circonstances de violences d'où son rapport indissociable au contexte de combat et de la résistance. Les cinéastes ont contribué de manière non-négligeable à l'affirmation de l'existence réelle d'une patrie avec un front et une armée qui lutte pour sa liberté et à porter la voix du peuple. Lorsque nous remontons aux origines du cinéma en Algérie, nous nous rendons compte que le gouvernement provisoire de la république algérienne a trouvé dans le septième art un véritable atout de résistance et de lutte pour la libération. D'ailleurs, dès le 1^{er} novembre 1954 l'un des objectifs de la politique extérieure du Front Libéral National était d'internationaliser la cause algérienne. Suite au congrès de la Soummam, en août 1956, la question de l'internationalisation devient une priorité. « *La révolution algérienne a très largement mis à profit l'audiovisuel comme complément de la lutte armée.*

L'image a depuis 1956, joué un rôle déterminant dans l'effort de médiatisation du conflit »¹⁰. Une quête de documents, de photographies, des reportages et d'images filmées a été lancée afin de lever le voile sur la vérité de la colonisation et du combat du peuple pour la dignité et la liberté. Pour intensifier les efforts sur le plan médiatique le FLN a misé sur une élite qui assurée la réussite de la mission et qui a maîtrisé la diplomatie médiatique.

Le cinéma algérien devait faire connaître la lutte de libération nationale à l'opinion internationale. Le cinéma algérien formé sur le tas, y a largement contribué. Aujourd'hui, sa participation dans le débat politique, va dans le sens d'une adhésion au processus révolutionnaire. Le cinéma algérien se glorifie de chanter la révolution et identifie celle-ci au contenu thématique de ses films».¹¹

Ahmed Rachedi faisait partie des cinéastes qui ont œuvré pour donner à la lutte armée une dimension internationale. Il occupait le poste de jeune apprenti cinéaste au sein de la cellule cinématographique de l'ALN, il a fondé en 1956 le groupe de Farid à la ville de Tebessa avec ses acolytes Djamel Chanderli, Ali Djenaoui, Ahmed Rachedi, Mohamed Lakhdar Hamina ainsi que René Vautier et Pierre Clément, deux français, ayant joué un rôle crucial dans la formation des techniciens. Tous ces cinéastes algériens et français, figures du cinéma anticolonial, et que Ahmed Bedjaoui qualifie de « *Cinéastes de la liberté* »¹², ont mené un véritable combat documentaire en offrant leurs services à l'ALN.

En Algérie, comme en France, toutes ces productions cinématographiques ont été soumises à une censure officielle leur distribution était alors strictement interdite. C'est grâce au soutien des pays de l'est qu'elles ont acquis une audience internationale.

Libérée du joug colonial, la première génération des films algériens après l'indépendance devaient répondre à des choix culturels et politiques dictés par l'état. La production cinématographique algérienne au lendemain de l'indépendance se caractérisait par sa fidélité à un thème unique qui est la guerre de libération. Les cinéastes avaient un impérieux sentiment d'une urgence de puiser dans le passé et exalter l'épopée populaire.

De retour au film *l'Opium et le bâton* qui s'inscrit dans le genre « drame de guerre » et demeure parmi les films les plus populaires en Algérie, comme son roman éponyme, il prend lui aussi une dimension politique née du besoin de témoigner et de glorifier la guerre d'indépendance. Parsemé de traces de souffrances d'un peuple, de scènes de guerre et de torture générées par les injustices de la société coloniale. Riche de son expérience d'ancien cinéaste de l'ALN, Rachedi met l'accent sur la situation dramatique dépeinte par Mammeri dans le texte initial notamment lorsqu'il s'agit de scène d'interrogatoires, d'accrochage et d'opérations militaires.

4. Bachir un intellectuel engagé :

Afin de concilier littérature et engagement pour l'indépendance, le récit revient sur plusieurs aspects de la guerre et de la colonisation dans un cheminement chronologique, et à travers l'histoire du Docteur Bachir qui représente le cursus emprunté par la majorité des intellectuels engagés. Un deuxième intellectuel retentit dans le texte de Mammeri et presque absent dans le film de Rachedi, il s'agit de Ramdane professeur de philosophie et ami proche de Bachir. Tous les deux issus de l'école et de l'université française, au départ, ils ne partageaient pas les mêmes convictions.

Lorsque la guerre s'enfiellait de jour en jour, Ramdane, et sans hésiter prend une position et répond à l'appel de la patrie, alors que son ami temporisait et ne le fait que tardivement. La guerre pour Bachir n'était que : « *Du bricolage, ça ne tiendra pas* »¹³. Dans la version romanesque de la fiction, Bachir resta longtemps dubitatif, il tournait le dos à la vérité de la guerre qui sévissait son pays depuis trois ans. Quand

L'Opium et le bâton, quand l'engagement passe de l'écrit à l'écran

bien même refuserait-il de décider, le temps des situations tranchées qui exclut toute hésitation arrivera. Convoqué au bureau de la SAS¹⁴ dans le film, le lieutenant Délécluze lui prévient : « *Il n'y a que deux équipes et pas de spectateurs* »¹⁵. Même Claude, sa compagne française était écœurée à force de le voir tirailé, se situant toujours dans l'entre-deux « *Oh ! Avec toi on ne sait jamais. Tu es contre eux (les maquisards) un jour passionnément et le lendemain avec eux avec frénésie* »¹⁶.

Bachir tenait à son luxe et à la vie qu'il menait à l'occidentale jusqu' à refuser de secourir un combattant blessé : « *N'y être pas, c'était une lâcheté négative(...) mais ce qu'il venait de faire c'était une lâcheté bien concrète, bien ronde, avec une couleur : sale, et un poids écrasant* »¹⁷.

Dans le roman, Ramdane joue un rôle primordial dans la remise en question de Bachir. Sa détermination animée par le déclenchement de la guerre de libération, lui poussa à rallier son ami à la cause nationale et le faire basculer d'un état de mutisme et de neutralité vers une position de nationalisme et de patriotisme au grand jour. « *Tu te bouches les oreilles pour ne pas entendre, tu fermes les yeux pour ne pas voir, et, parce que tu ne vois, tu n'entends rien, tu crois qu'il ne se passe rien non plus ?* »¹⁸. Malgré les longs discours de Ramdane, Bachir continuait de revendiquer la liberté d'un moi en marge de l'Histoire. Sa prise de conscience émergeait lentement comme son peuple longtemps anesthésié. Un soir, il reçoit la visite d'un jeune agent de liaison qui lui demande de l'aide, Bachir devenait alors rongé de doutes, il savait qu'il n'était plus à l'abri des soupçons, il s'attendait à une arrestation à n'importe quel moment. Dès lors le maquis s'impose à lui. Après les tiraillements d'égoïsme, Bachir n'avait plus de choix : « *Tous les choix qu'on avait sans inconvénients éludés depuis longtemps et à vrai dire depuis toujours maintenant s'imposaient* »¹⁹. Il quitte son appartement d'Alger pour Tala et opte enfin pour l'engagement. Au maquis, il va jouer un rôle très important dans l'organisation du secteur de la santé de la wilaya V qui manquait considérablement de moyens et il livre aux lecteurs et aux spectateurs les conditions de vie déplorables endurées par les maquisards qui se donnaient corps et âmes à la guerre de libération.

D'ailleurs, la première nuit de Bachir au maquis était épouvantable « *Je suis fatigué, dit Bachir(...) Je vais enlever mes pataugas. Ils me brûlent les pieds (...) Et puis je crois qu'ils ont pris eau, c'est tout mouillé dedans. Je vais au moins enlever les chaussettes (...) ce n'est pas l'eau, c'est le sang. Tu n'es pas habitué* »²⁰ lui répond Messaoud, l'agent de liaison. Ces passages servent à mettre en garde les lecteurs contre l'oubli des sacrifices de l'élite de la société de l'époque.

Aussi bien que dans *L'Opium et le bâton* que dans les autres romans, Mammeri met en scène des intellectuels, autour desquels se construit son récit : « *On m'a dit : dans tes romans il y a toujours un personnage par rapport auquel le reste est construit ou en tout cas est dit, et ce personnage, qu'il s'appelle Mokrane, Arezki, Bachir ou Mourad, c'est toi. Donc, sous des revêtements différents* »²¹. Dans la citation précédente, Mammeri reconnaît le fait que chacun de ses personnages lui représentait et il est mis au service de son engagement.

L'Opium et le bâton évoque aussi l'atmosphère d'inconfort des intellectuels algériens suite à la crise déclenchée par les services français connue sous le nom de la Bleuite. L'opération d'intoxication Bleuite consistait à déstabiliser l'Armée de Libération Nationale et visait l'exécution de tous les intellectuels intégrés dans ses rangs : « *Je te l'ai toujours dit, Moussa. Objectivement les intellectuels sont des traîtres de la révolution. Il faut les fusiller tous* »²². Dans le film, cet épisode n'y figure il s'agit de l'une des faces cachées de la révolution que Rachedi s'est abstenu de montrer.

5. La famille Lazrak symbole de résistance et d'engagement :

Nous entendons souvent dire que « *La fiction est le réservoir des épisodes omis par l'écriture de l'histoire officielle* »²³. Mammeri doté d'une conscience politique s'est engagé à porter les cris du peuple au cœur de la tourmente avec la multiplicité des tableaux de la guerre, de la misère, d'une infériorité vécue au quotidien, de la délimitation de l'espace et la multiplicité des personnages chacun incarnant une des facettes de la guerre. Des personnages souvent absents des livres de l'Histoire, les poseurs de bombes, les maquisards, les harkis et des femmes armées de courage et de détermination telles que Smina Tassadit et Farroudja. Du côté des français, il fait appel à des personnages comme Délécluze et Marcillac. Pour mettre en lumière l'organisation et le mode de fonctionnement de l'armée française, le texte évoque les paras, les commissaires des interrogatoires, les tortionnaires et les militaires qui désertent. Mammeri explique ses choix de personnages inspirés parfois d'histoires véridiques et de personnes qui ont réellement existé :

*Il y a dans le roman l'histoire d'un soldat français qui rejoint l'ALN. Elle m'avait été racontée en son temps par un des responsables du FLN, alors ministre du GPRA. J'ai trouvé le fait tellement significatif que je l'ai introduit dans mon récit.*²⁴

Mais ce qui retient notre attention, c'est la composition de la famille Lazrak, une famille malmenée par la faim et la misère sur laquelle repose tout le texte. Exemples de l'engagement, chacun des membres de cette famille contribue à reconstruire l'histoire de sa patrie. Smina au cœur chaviré, incarne la désolation et l'extrême affliction d'une mère qui soutient ses fils, elle confie son chagrin à sa fille : « *Ali est allé avec ceux de la montagne et tous les soirs j'écoute mon cœur supporter s'il est vivant ou mort* »²⁵. Dans la famille il y a ceux qui ont pris la voie droite comme Ali, le personnage pivot du film interprété par Sidali Kouiret, le plus jeune de la famille Lazrak. Il est le symbole de la bravoure et du courage. Il contribue à plusieurs opérations militaires avant d'être arrêté et exécuté par les paras dans une scène marquant les esprits et les mémoires des habitants de Tala et celles des spectateurs et lecteurs. Et qui ne se souvient pas de la célèbre phrase du film de Rachedi « *Ali mout waqef* » « *Ali, meurs debout* » ? Puis il y a ceux qui ont choisi une voie plus tortueuse comme Belaid, le fils aîné de la famille « *l'ami des Iroumiens* »²⁶ selon son expression. Il n'hésite pas à jouer le traître et de faire semblant de collaborer avec les forces de répression, véritable déshonneur notamment dans la société kabyle, que pour mieux servir les siens : « *Tous les rôles sont pris dans la famille...Le héros c'est Ali ;(...) La tradition farouche c'est la mère... Farroudja c'est la veuve victime du destin (...) le traître c'est moi.* »²⁷. Farroudja interprété dans le film par l'actrice française Marie-José Nat, à qui Smina la mère ne cessait de répéter « *... Toi, tu es une fille, tu ne comptes pas* »²⁸ elle est la fille et la sœur victime de la société traditionnelle qui confine la femme dans une infériorité mentale et sociale inhérente à son sexe.

Dans *l'Opium et le bâton*, Mammeri est allé à la rencontre des traîtres aussi. Dans la guerre il n'y avait pas que d'impavides héros, les traîtres ont toujours existé. Dans cette fiction qui se nourrit du réel, le traître c'est Tayeb, interprété par Rouiched, c'est un être méprisé par tous les villageois de Tala, qui profite de sa position de harki pour se venger des gens de son village. Ce personnage a été utilisé par Ahmed Rachedi afin d'exhiber la torture qui a été pratiquée durant la guerre et notamment lors des interrogatoires. Dans une scène de film, soupçonnée d'être un agent de liaison des maquisards, Farroudja fait l'objet d'une torture morale exercée par Tayeb. À la recherche du renseignement, Tayeb et son lieutenant n'hésitent pas à employer les moyens de répression les plus brutaux pour faire parler les villageois.

Ainsi, Mammeri a pénétré jusqu'aux tréfonds de la société pour dépeindre l'atmosphère de la guerre, et mettre en lumière les stratégies de déstabilisation de la communauté autochtone qui apportait un soutien considérable aux maquisards. Dans l'une des scènes les plus saisissantes du roman et du film qui plonge lecteurs et spectateurs dans l'horreur, un maquisard pris en otage est jeté de l'hélicoptère devant les yeux

L'Opium et le bâton, quand l'engagement passe de l'écrit à l'écran

d'Ali. Tous les moyens étaient bons pour encercler la communauté indigène, démanteler l'organisation du FLN et affaiblir les rangs de son armée, les fictions racontées dans *l'Opium et le bâton* en est témoins.

6. *L'Opium et le bâton* du roman au film :

Tout comme le roman, le film nous livre une image saisissante de la misère qui frappait le village de Tala. La même misère, la même faim, les mêmes violences et tortures parcourent le film de Rachedi. La première séquence tournée à l'intérieur de la vieille maison délabrée de la famille Lazrak est très significative. Dès la première nuit, Bachir confronte la détresse dans laquelle vivait sa famille : son neveu qui pleure en crevant de faim et sa mère indifférente aux pleurs de son petit-fils, habituée aux châtiments de la famine elle continue de filer sa laine.

De son côté, Ahmed Rachedi s'est beaucoup attardé sur la réalité dure de ce village déchiré par la peine et assailli par la faim, par ailleurs il a notamment mis l'accent sur les efforts des maquisards qui ont joué un rôle non négligeable dans la révolution malgré les difficultés du terrain. En Kabylie, les villages épousent le paysage jusqu'à se confondre avec lui. C'est ce que nous montrent les prises de vues aériennes à travers le film. Malgré la modeste qualité des images justifiée par les moyens de l'époque, le survol du village par l'hélicoptère, offre au spectateur une vue d'ensemble du village accroché au sommet d'une colline, de ses toitures inclinées sur les pentes, et de ses toits à tuiles rouges abimées.

Et pour transposer le plus fidèlement possible l'espace représenté dans le texte, le choix du lieu du tournage de *l'Opium et le bâton* revient alors à Mouloud Mammeri. Accompagné du réalisateur Abderrahmane Bouguermouh, ils ont opté pour le village d'Icheriden connu par la résistance de sa population kabyle notamment lors de la conquête de la Kabylie le 23 juin 1857 qui a coûté très chers aux troupes françaises²⁹. À propos du lieu du tournage, Ahmed Rachedi a déclaré :

*Il (Mammeri) a changé peu de choses, m'a dit que ce film ne peut pas être tourné ailleurs où se déroulait l'histoire du roman. Il m'a alors indiqué le petit village d'Ichiriden, en Kabylie, me précisant qu'il était à la tête de la résistance contre le colonialisme français.*³⁰

L'action étant centrée sur la guerre au milieu rural, une grande importance a été accordée à l'espace rural et au maquis où se déroulent les accrochages, tandis que l'espace citadin où évoluent des personnages qui n'ont pas un rapport direct avec la guerre est quasi absent. Car l'objet ultime d'Ahmed Rachedi n'était pas de codifier cinématographiquement tous le roman mais de rester fidèle aux épisodes qui illustrent le combat « *Dès l'indépendance, le cinéma algérien s'est attaché à reconstituer les multiples aspects du combat* ». ³¹

La question de fidélité est ainsi si fréquemment évoquée lorsqu'il s'agit de transposition d'un récit romanesque vers un récit filmique. Lors de notre analyse de *l'Opium et le bâton* de l'écrit à l'écran, et comme nous l'avons montré, nous avons repéré plusieurs modifications apportées par Ahmed Rachedi sur l'histoire initiale. Le réalisateur a choisi de transposer des événements et de passer sous silence d'autres jugés moins utiles. Le voyage de Dr Lazrack au Maroc, son histoire d'amour avec la française Claude Espitalier, ou encore l'amour de Tassadit pour Ali. Tous ces aspects du roman ont été sacrifiés dans la version filmique.

*Mammeri n'a pas voulu écrire le scénario avec moi. Il m'a dit : "Moi, j'ai écrit un livre, à toi de prendre ce que tu veux." Je lui ai précisé que je ne pouvais pas reprendre certaines coquetteries d'écrivains, comme l'histoire d'amour contenue dans le roman.*³²

Le passage de l'écrit à l'écran exige nécessairement des modifications qui touchent la nature profonde du texte initial. Le réalisateur resserre l'histoire, condense les événements et parfois supprime des

scènes afin de porter à l'écran un texte romanesque. « *Les cinéastes sont obligés de faire un choix compte tenu de la durée d'un film. Donc, adapter, c'est trahir* »³³.

Une fois transposées à l'image, certaines scènes du texte initial ne pouvaient avoir des équivalents. D'autant plus le résultat attendu d'une adaptation n'est pas une copie conforme à l'œuvre. Tandis que certains cinéastes se limitent au respect à la lettre de l'œuvre source et tentent de la transposer avec un souci de fidélité et d'équivalences, l'adaptation devient alors le résultat d'un effort d'expression. « *Au stade de l'intention déjà, ce n'est pas nécessairement le roman comme tel que l'on prétend adapter, mais quelques fois seulement les données d'une intrigue, la strate narrative isolée du texte qui l'incarne* »³⁴. D'autres cinéastes se penchent sur l'emprunt de quelques éléments de l'intrigue, c'est là où interviennent l'effort d'invention et l'effort d'expression.

L'adaptation cinématographique d'un texte littéraire ne se limite pas à sa plus ou moins grande fidélité à l'histoire, ni à la simple reproduction de ses contenus, mais elle est, en soi, une opération de création culturelle. Dans cette mesure, elle segmente, elle rejette, elle intègre, voire elle ajoute des éléments, et ainsi elle modifie nécessairement la nature profonde du texte initial».³⁵

La transposition du récit romanesque de Mammeri qui s'étend sur plus de 250 pages en 2 heures 10 minutes de film ne peut être fidèle en raison notamment des contraintes techniques et du temps. L'adaptation est le résultat d'un travail de réflexion mais aussi de création ce qui nous fait renoncer à toute idée de fidélité et de trahison.

Mais il faut rappeler que tout le film a été orienté vers le drame de guerre et notamment vers l'héroïsme. Par conséquent, Rachedi ne pouvait omettre des détails de la scène héroïque de l'exécution d'Ali sur la place du village. Les dialogues de cette scène ont été littéralement repris. Une succession de gros plans mettant en scène des visages désolants et des regards stupéfaits des femmes baissant les yeux dans un silence presque religieux, seuls les cris de Farroudja, les pleurs et les « *ya bni !* » « *Mon fils !* » de la mère Smina dont tout le monde se souvient, faisaient écho. Brusquement le silence a été interrompu par le bruit de la mitrailleuse et les cris de Farroudja :

*Ali s'affala d'un coup vers l'avant. Ses bras étendus retombèrent en croix dans la poussière. Sa tête couchée sur le côté gauche comme dans le sommeil imprimait dans la terre le baiser de ses lèvres entrouvertes. La rafale avait été très brève.*³⁶

Comme tradition l'exige, les femmes poussaient des youyous, hurlements barbares pour les uns mais véritables cris de la victoire pour les autochtones qui tentaient sans relâche d'abattre le moral de l'ennemi. Puis, la place de Dou-Tselnine se vide brusquement de sa foule affolée qui se précipite dans les ruelles tortueuses jonchées de ballots. Cette dernière séquence filmique demeure la plus spectaculaire. Le village de Tala qui signifie fontaine ou source en langue kabyle est détruit par l'armée française à coups de canon. Ce qui symbolise l'acharnement de l'armée à détruire toute source d'insurrection et d'affaiblir les sources alimentant l'Armée de Libération Nationale.

*Quand éclata le premier obus(...) tous s'affolèrent. Les femmes criaient pour crier(...) De partout sortaient des groupes apeurés (...) dans les rues environnantes d'où en une coulée agitée ils commencèrent de descendre vers la porte du Sud.*³⁷

Dès lors, le malheur s'abat sur Tala, le roman s'achève alors par cette fin d'apocalypse où le village est détruit et ses habitants chassés de leurs vieilles maisons, la fin du film quant à elle, est plutôt optimiste. Même si Tala a eu le même sort tragique, Bouguelb ou Akli tel que nommé dans le roman réussit de s'échapper à l'exécution, il venge son village et les siens. Ce choix de maquisard triomphant se justifie par

L'Opium et le bâton, quand l'engagement passe de l'écrit à l'écran

l'intention du réalisateur à attribuer une image valorisante de la guerre, de l'idéaliser, et de glorifier le processus de libération. Rachedi se situant dans un contexte idéologique prononcé, souhaitait rendre hommage à l'Algérie et à la guerre d'indépendance.

7. Conclusion

L'Opium et le bâton est une œuvre combinatoire de littérature, cinéma et engagement pour la révolution. Elle prend valeur de témoignage et entant que telle, elle est une réponse à un appel de la patrie. Le roman s'inscrit dans la continuité des deux précédents romans et témoigne de la portée insurrectionnelle de la littérature algérienne de l'époque coloniale et l'engagement de son auteur.

Mouloud Mammeri et Ahmed Rachedi ayant ressenti le besoin et le devoir d'écrire dépeignent une période historique dont ils étaient témoins, l'un a pris la plume l'autre a pris son caméra pour restituer les pensées, les peurs et les sacrifices d'un peuple épris de liberté et de l'amener à l'existence filmique et romanesque alors qu'il n'était qu'un élément de décor dans les romans et les films coloniaux.

Ahmed Rachedi malgré les moyens rudimentaires de l'époque, a voulu faire un film où l'histoire de la libération est omniprésente et valorisée que les générations suivantes n'oublieront pas. Certes, l'engagement idéologique mêlé harmonieusement avec la fiction est aussi présent dans le roman que dans le film, mais dans ce dernier plusieurs aspects du roman jugés superflus dans un film de guerre ont été omis. Cela s'explique par la nature du support sémiotique qui ne permet pas de trouver des équivalences à tous les éléments romanesques. mais également par la prise de position du réalisateur déterminée par les impératifs de l'époque et l'urgence de réajuster et de reconstruire l'histoire selon les attentes du gouvernement et du parti FLN vu que le film a été produit par l'office national pour le commerce et l'industrie cinématographique ONCIC chargé de la réglementation et de la promotion de l'activité cinématographique.

Ce travail nous conduit à élargir le champ d'investigation et aller à la découverte des autres productions cinématographiques et romanesques plus récentes sur la thématique de la guerre de libération et qui contribuent à la survie de cette histoire et notamment à rétablir la vérité historique.

Liste Bibliographique :

¹ BERRICHI, Boussad (2009), *Mouloud Mammeri. Ecrits et paroles*, Tom I Édition du CNRPAH, Alger, p.105.

² MAMMERI, Mouloud, (1966), *Le Jour*, Beyrouth, n° du 27 mai et du 3juin, p. 5.

³ MAMMERI, Mouloud (1987), entretien avec Tahar Djaout, la cité du soleil. Editions LAPHOMIC, Alger, p.27.

⁴ MAMMERI, Mouloud (1987), *Op*, cit, Alger, p.29.

⁵ Ibid, p. 20.

⁶ BENOIT, Denis (2002), *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Le Seuil, Paris, p. 20.

⁷ SAHLI, Mohamed-Chérif, (1953), *La Colline du reniement*, Le Jeune Musulman, Alger, n°12.

⁸ BOUDRAA, Nabil (2006), *Hommage à Kateb Yacine*, Préface de Kamel Merarda. Le Harmattan, Paris, pp.15-176.

⁹ MIMOUNI, Rachid (1985), *Tombeza*, Editions LAPHONIC, Alger.

¹⁰ BEDJAOUI, Ahmed (2014), *Cinéma et guerre de libération*, Chihab, Alger, p.88.

¹¹ MAHERZI, Lotfi (1980), *Le cinéma algérien, institutions- imaginaire – idéologie*, Société national d'édition et de diffusion, Alger, p.379.

¹² BEDJAOUI, Ahmed (2014), *Cinéma et guerre de libération*, Chihab, Alger, p.47.

¹³ MAMMERI, Mouloud (2015), *L'Opium et le bâton*, El Dar El Othmania, Alger, p.33.

¹⁴ Section Administrative Spécialisée en abrégé SAS est un réseau d'établissement implanté par les autorités françaises en Algérie au début de la guerre (1955-1956). Son objectif était de se rapprocher de la population rurale afin de lutter contre les insurrections des partisans du Front de Libération Nationale(FLN).

¹⁵ RACHEDI, Ahmed (1971), *L'Opium et le bâton*, Bureau national du marketing et de l'industrie, Algérie.

¹⁶ MAMMERI, Mouloud (2015), *Op*, cit, p.24.

¹⁷ MAMMERI, Mouloud (2015), *Op*, cit, p.34.

¹⁸ Ibid, p.10.

¹⁹ Ibid, p.11.

²⁰ Ibid, p.82.

²¹ MAMMERI, Mouloud (1987), *Op, cit*, p.36.

²² MAMMERI, Mouloud (2015), *Op, cit*, p.174.

²³ ALI-BENALI, Zineb. 15. *L'histoire tue. Le roman algérien des années 90*. <https://books.openedition.org/iremam/421?lang=fr> (consulté le 25/09/ 2019).

²⁴ MAMMERI, Mouloud (1987), *Op, cit*, p.37.

²⁵ MAMMERI, Mouloud (2015), *Op, cit*, p.49.

²⁶ Ibid, p.77.

²⁷ Ibid, p.77.

²⁸ Ibid, p.42.

²⁹ CARREY, Emile (1876), *La Conquête de la Kabylie*, Librairie Nouvelle, Paris.

³⁰ RACHEDI, Ahmed (2017), *L'œuvre mammerienne revisitée à l'aune du 7e art*, Théâtre régional d'Oran, 13 et 14 mai, Algérie.

³¹ BOUDJEDRA, Rachid (1971), *Naissance du cinéma algérien*, François Maspero, Paris, pp.51, 52.

³² RACHEDI, Ahmed (2017), *Op, cit*.

³³ BEDJAOUI, Ahmed (2017), *L'œuvre mammerienne revisitée à l'aune du 7e art*, Théâtre régional d'Oran, 13 et 14 mai, Algérie.

³⁴ GROENSTEEN, Thierry, GAUDREAULT, André (1998). *La Transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*, Nota Bene, Québec, Angoulême, p.29.

³⁵ CARCAUD-MARCAIRE Monique, CLERC Jean-Marie (2004), *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris, p.93.

³⁶ MAMMERI, Mouloud (2015), *Op, cit*, p.225.

³⁷ Ibid, p. 268.