

Les enjeux identitaires dans le roman *Le Gone du Chaâba* et son adaptation cinématographique

Hanane SAYAD EL BACHIR
Université Oran 2

Résumé

Cet article se veut une modeste réflexion sur les enjeux identitaires dans *Le gone du chaâba* et son adaptation cinématographique. Une large place sera consacrée aux stratégies d'écriture adoptées par Azouz Begag pour représenter des questions complexes telles que l'identité, l'altérité et le regard de l'Autre. Du phénomène migratoire, racisme, marginalité, déculturation, errance de la première génération, nous passons au rejet de l'asservissement, à la contestation et l'engagement des enfants issus de la deuxième génération de l'immigration.

Mots clés : identité, altérité, immigration, enjeux, Begag, racisme.

Abstract

This article is a modest reflection on identity issues in *The gone of chaâba* and its film adaptation. A large space will be devoted to writing strategies adopted by Azouz Begag to represent complex issues such as the identity, the otherness and the gaze of the Other. From the migratory phenomenon, racism, marginality, wandering of the first generation, we pass to the rejection of the enslavement, to the challenge and the engagement of the children coming from the second generation of the immigration.

Keywords : identity, otherness, immigration, issues, Begag, racism.

Introduction

Tout en divertissant son lecteur, Azouz Begag critique et dénonce un certain nombre de situations par le biais de l'autodérision et un discours essentiellement satirique. Son imaginaire est nourri de blessures, de frustrations et d'humiliations. Ainsi, cette forme d'écriture est chargée de sens, fertile de connotations et se prête à différentes lectures et interprétations.

Certains mots et images suscitent chez le lecteur/spectateur un sentiment de réalité assez intense à tel point que le spectateur du film, imprégné par la mise en scène, a tendance à oublier qu'il a affaire à une fiction. Bien que la caméra enregistre des événements vraisemblables, à savoir, la vie au bidonville, les pratiques rituelles, le train-train quotidien, il n'en demeure pas moins que cette vision n'est que la perception de la réalité par les auteurs, un point de vue nécessairement subjectif.

Comment sont perçus ces espaces propices à l'exclusion où l'on devine la précarité et les conditions lamentables (toits de taule, boue omniprésente, rats...) ? Comment ces représentations identitaires sont reçus et à quels signifiés elles renvoient dans tel ou tel cas ? Quel en est

l'impact sur les différents publics, comment ces images peuvent-elles produire sur le lecteur/spectateur tel ou tel effet ? Comment engendrent-elles telle idée, telle émotion et telle association ?

Nous tenterons, dans un premier temps, de cerner certaines représentations culturelles et identitaires et l'impact de ce discours sur le lecteur et plus particulièrement 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. Nous passerons, dans un second temps, à un questionnement sur la façon dont ce discours a été repensé et traduit sur le plan cinématographique puisque ce roman a été adapté au cinéma par Christophe Ruggia en 1998. Ainsi, les représentations identitaires seront abordées aussi bien dans le roman que dans le film. Begag évoque dans son œuvre la communauté franco-maghrébine qui se distingue par les traits spécifiques de ses membres, leur religion, leurs habitudes vestimentaires, culturelles, linguistiques et surtout leur statut social.

Il s'agit là d'une écriture qui s'inscrit dans un registre comique, satirique et pathétique à la fois, proposant une vision partielle de la réalité sociale selon la sensibilité de l'auteur et l'angle qu'il a choisi de privilégier.

***Le Gone du Chaâba*, un titre révélateur**

L'intitulé peut être incompréhensible pour un français et même pour un maghrébin vu qu'il y a adjonction de deux termes : le Gone, terme français, d'origine argotique, utilisé spécifiquement dans la région lyonnaise et la Chaâba, terme féminin, issu de l'arabe algérien. Le gone signifiant le gosse, le gamin, l'enfant et la Chaâba, désignant dans le langage courant algérien un lieu de décharge publique situé à la périphérie des villes et par extension bidonville, gourbi.

Pourquoi ce mélange linguistique ? Ne serait-il pas un subterfuge pour attirer l'attention du lecteur ou spectateur potentiel ? Il semblerait que c'est une stratégie d'écriture où discours identitaire, autodérision et humour s'entremêlent.

Imaginaires et représentations identitaires

Il est à constater l'apparition de 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 maghrébin » (*Le Gone du Chaâba* : p. 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. » (Ibid : p. 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 du front encore plus apparent qu'à l'accoutumée : Emma. Impossible de faire croire qu'elle est juive et encore moins française. (Ibid. : p. 190)

Une autre scène et séquence nous interpellent, c'est celle où le personnage/acteur refuse catégoriquement de présenter son père à la maîtresse.

Qu'aurait-il compris, qu'aurait-il dit à la maîtresse ? Il aurait écouté comme écoutent les sourds, aurait fait mine de comprendre par des hochements de tête. Mme Valard aurait vite fait de se rendre compte de son état. Je ne voulais pas présenter mon père sous cet angle là. (Ibid : p. 193)

Le personnage était conscient que la maîtrise de la langue française était une forme d'ascension sociale.

Le Gone du Chaâba retrace le parcours réussi d'un enfant issu de l'immigration. Ruggia s'est permis quelques libertés avec le roman, par exemple, lors du tournage de la séquence de la circoncision évoquée aussi bien dans le film que dans le roman. Cette pratique à caractère religieux revêt un poids symbolique d'une extrême importance.

Lors de la cérémonie de la circoncision, le « circonciseur » est habillé en tenue traditionnelle, or, dans le roman il porte un costume cravate. Nous supposons que c'est un clin d'œil en direction du public occidental. Un Européen aurait pu qualifier cette coutume comme relevant de la barbarie si dans le film, le circonciseur était présenté comme un être qui présente tous les attributs de la civilisation.

Le film *Le gone du Chaâba* s'ouvre sur une scène de violence : la dispute devant le pont d'eau. C'est par une prise de vue en plongée sur le Chaâba que commence le film, le réalisateur a peut être voulu signifier l'écrasement dans le Chaâba, la dépendance des personnages féminins au lavoir pour donner une vision d'ensemble et mieux faire voir la situation. Dès l'incipit et le début du film, nous nous retrouvons dans un contexte de violence :

Deux femmes s'empoignent dans des cris de guerre sortis du tréfonds des gorges pour une histoire de tour de lessive à la pompe. ...je ne savais pas que les femmes possédaient de telles ressources, même ma mère n'est pas la dernière au classement. (Ibid : p. 9)

Tous les personnages décrits sont astreints au même mode de vie lié à l'exil subissent une réalité amère où l'exploitation sociale dispute la place au racisme, à la xénophobie, à la marginalisation, à l'errance et à la

déculturation. Le narrateur présente le Chaâba comme « une masse informe à la géométrie désordonnée, qu'un vent brutal gifle. » (Ibid., p. 11)

L'utilisation de termes à connotation négative "la métaphore de la gifle" montre que le regard du narrateur est subjectif. Avec beaucoup d'humour et de finesse, nous avons une description de l'espace, la précarité de son habitat et l'indigence dont souffrent ses habitants. « On se croirait dans une menuiserie, des baraquements ont poussé côté jardin [...] deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. » (p. 11)

Le livre tout comme le film mettent en scène l'image des gones fouillant dans les décharges publiques : « 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 trésor de tous côtés. »

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

Le professeur a pris l'habitude de me faire parler en classe, de moi, de ma famille, de cette Algérie que je ne connais pas, mais que je découvre d'un jour à l'autre avec lui. » (p. 213) L'emploi de l'adjectif démonstratif « cette » est très significatif : L'Algérie est un pays inconnu, les seules choses qui relient Azouz à ce pays sont :

- Les parents
- La religion
- La langue arabe parlée au Chaâba.

La religion occupe une place très importante :

Alors là, Bouzid a pris son air le plus grave pour conclure :

-Non, mon fils. Allah. C'est Allah qui nous mène. Personne d'autre.

Puis il a suggéré :

-Tu devrais aller à l'école coranique le samedis matins... Tu vois, mon fils...

Dieu est au dessus de tout. Allah guide notre Mektoub à nous tous, à moi, à toi, à ton broufissour binoir... (p. 226)

Le Chaâba est toujours filmé avec des couleurs éteintes : brun, marron, vert, kaki. Jamais de couleurs vives, les seules couleurs vives qui apparaissent dans le film, ce sont les couleurs des femmes lors de la scène de la circoncision. Il est également filmé à hauteur d'individu ; on perçoit mieux les obstacles et on ne voit jamais le ciel, ce qui accentue l'impression de fermeture, de claustration, d'enfermement, de prison.

Deux espaces structurent le film et le roman : le Chaâba et l'école. Nous découvrons le Chaâba à travers les panoramiques qu'en donne le réalisateur, en accompagnant Omar et les gones dans leurs promenades et leurs jeux. C'est un tableau dégoûtant qui se déploie à notre vue : des

huttes construites sans aucun souci esthétique, des allées gluantes de saleté, des flaques d'eau, une bande d'enfants abandonné et courant dans tous les sens, voilà l'essentiel du décor. Un véritable espace d'insalubrité ; cet univers a ses hommes et ses pratiques, ses habitants sont dans la majorité des immigrés, leur niveau de vie, de même que leur origine, leur imposent une certaine attitude.

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. Les mouvements de la caméra qui focalisent sur le tableau où sont inscrites des règles d'hygiène et de morale. Les leçons du Maître M. Grand insistent de manière obsessionnelle sur la morale et la propreté, relevant le divorce radical entre ses enseignements et les pratiques du bidonville.

Le roman tout comme le film représente ce personnage issu de l'immigration. Une étude synchronique démontre que nous sommes en présence d'un genre romanesque 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.

Dans le film, il y a le dit et le suggéré, le off et le in, le champ et le contre champ, la frustration visuelle par la caméra lorsqu'elle veut se faire pudique, les effets techniques qui peuvent accentuer la dramaturgie, augmentant une émotion ou créant un malaise ou une situation de détente par le seul recours à la technique.

Par rapport à la façon dont le roman a été repensé sur le plan cinématographique, nous dirons que le réalisateur du film a repris certaines données diégétiques : cadre spatio-temporel, personnages, actions. Il a repris également la thématique de l'identité et certaines représentations historiques et culturelles. Mais il n'en demeure pas moins que certains éléments du texte original ont subi des transpositions. L'œuvre initiale subit en général un travail de réorganisation et deux visions du monde s'affrontent dans l'adaptation cinématographique.

Notre approche nous a permis de ressortir les caractéristiques par lesquelles se distinguent ou se confondent le récit textuel et filmique. Cette adaptation nous a 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, les différentes représentations identitaires et plus particulièrement les multiples lectures et interprétations propres à chaque individu.

Par le biais de l'humour, l'usage d'un style et d'une énonciation spécifique, vrais enjeux d'écriture, l'auteur est parvenu à représenter la dimension identitaire, à se dire, à dénoncer et à se libérer d'un certain nombre de contraintes et d'interdits. Cette manière d'écrire n'est pas aléatoire, l'objectif est d'apaiser ce malaise identitaire par l'humour interculturel qui se veut une forme de dénonciation et qui donne au texte une forme de fantaisie.

Références bibliographiques

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, (2004), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan.

BAKHTINE, Michail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

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

BELLOUR, Raymond (1979), *L'analyse du film*, Paris, Albatros, Coll. « ça ».

CLERC, Jeanne-Marie et MARCAIRE, Monique Carcaud (2004), *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck.

METZ, Christian (1968), *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, tome1.

METZ, Christian (1971), *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.

METZ, Christian (1973), *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, tome 2.

METZ, Christian (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens, Paris, Klincksieck.

PREDAL, Rene (2005), *Le jeune cinéma français*, Paris, Armand Colin, Coll. Cinéma.

VANOYE, Francis (1993), *Goliot l'été Anne, précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan.

VANOYE, Francis (1995), *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan.