

Département de Langue et Littérature françaises
FACULTE PLURIDISCIPLINAIRE/ NADOR
UNIVERSITE MOHAMMED 1^{ER}

Organisera le 26 février 2019

Journée d'étude sur:

**Du lisible au visible : Entre écriture romanesque et adaptation
filmique**



Sous la direction de:
Pr. Najat ZERROUKI

Participants à la journée d'étude du 26 février 2019 :

Du lisible au visible : Entre écriture romanesque et adaptation filmique

1- Pr. Hassan Banhakeia/ Pr. Sanae Yachou, Le film *Les Yeux Secs* de Narjiss Nejjari ou *La reconnaissance impossible des femmes*, Enseignants chercheurs de la FPN.

Cette étude traite de la place des femmes dans la tradition cinématographique du Maroc. Le film *Les Yeux Secs* de Narjiss Nejjari suscite une réception importante auprès du public. Car l'émotion s'est éclatée dans tous les sens avant de sombrer comme un bruit éteint dans un silence aux profondeurs de sagesse, Notons que l'institution (cinématographique du Maroc) brise, pour la première fois, la muraille pour sonder la condition féminine (pour ne pas dire la réalité des prostituées). Le travail est présenté dans un cadre surréaliste, loin de toute description « osée ». Un tel acte est-il courageux et positif ? Chez la réception, des accusations, après tant de multiplications, se sont également éteintes, et le parti pris est laissé de côté. Nous essayerons d'apprécier et d'évaluer les aspects, les sens et les oppositions véhiculés par le film produit en 2003, présenté au festival de Cannes 2004.

2- Pr. Boujamaa El Kouy, Contester les agents du patriarcat dans le film marocain 'Ain Nssa' , Enseignant de la FPN.

Notre présentation cherche à analyser le discours féministe de la Source, film de comédie réalisé en 2011 par Radu Mihăileanu, avec Leïla Bekhti et Hafsia Herzi. De la même manière, notre discours examine sémantiquement en quoi ce film présente de nombreux problèmes et préoccupations étroitement liés aux sociétés nord-africaines. De la même manière, ce film concerne principalement des femmes rurales opprimées et leur lutte acharnée pour l'égalité des sexes.

3- Pr. Sallem El Azouzi, *Gatsby le magnifique* entre roman et adaptation filmique, , Enseignant de la FPN.

Un film est une idée originale, développée par un scénariste, doublé d'un dialoguiste, découpée par un réalisateur et ses assistants dans le style du sujet de base à laquelle des acteurs, dans des décors bâtis par des maquettistes et des ouvriers spécialisés, donnent vie. Ces maquettistes et ouvriers spécialisés sont dirigés par un chef opérateur alors que les acteurs sont dirigés par le metteur en scène. Certaines grandes réalisations nécessitent plusieurs chefs opérateurs et plusieurs metteurs en scène. Voilà une définition qui pourrait, fût-ce à traits un peu rapides, présenter une œuvre cinématographique.

Pour bien juger un film, il convient de faire l'effort de se pencher sur ses différentes composantes, sur ses multiples aspects. Il s'agit de se poser certaines questions sur tout ce qui en fait une expression du septième art.

La tâche est beaucoup plus compliquée quand il s'agit d'une adaptation d'un roman. C'est le cas en effet de *Gatsby le magnifique*, roman de Fitzgerald et film de Baz Luhrmann. Plusieurs interrogations s'imposent : Où se déroule l'action ? Le cadre est-il riche ou pauvre, public ou en huis clos ? Quel est le décor central ? Familier, exotique, particulier, fictif ou réaliste ? Quelles sont les principales situations qui se rencontrent. Quel est l'élément dramatique ? Quel rôle joue-t-il dans l'évolution de l'action ? Quel est le thème principal du film et quels sont les éléments secondaires ? Le film repose-t-il essentiellement sur des événements extérieurs ? Sur l'évolution des caractères ? Sur un drame psychologique, sur une évocation légendaire ?...

Il s'agit aussi de se demander si le film transmet un message, défend-il clairement une idée ? Une thèse ? Une cause ? Les arguments avancés sont-ils valables ? Est-ce qu'on a été pris par le film ? Pourquoi ? Les élans que la vision du film a éveillés sont-ils bons ou néfastes ? La technique est-elle bonne ? En rapport avec le thème du film ? L'interprétation convient-elle aux personnages ? Est-elle ou non conforme à un certain réalisme ?

Et ainsi mille et une questions qui essaient d'embrasser les multiples facettes de cette fresque complexe qu'est le film. Il s'agit donc dans ce travail de trouver des réponses logiques et de vérifier la fidélité du réalisateur au romancier, en essayant de répondre à quelques questions posées ci-dessus.

4- Pr. Abdellah Azouagh, La traduction cinématographique Amazighe : aspects et problèmes, Enseignant de la FPN.

Le cinéma en langue amazighe est une zone fertile pour transmettre une série de messages à tous les orateurs et la culture amazighe a retenu l'attention des cinéastes marocains et même étrangers. Le concept du film amazigh évoque d'emblée plusieurs questions auxquelles il est souvent difficile de trouver une réponse. Quels sont les éléments clés de son identité ?

La traduction du film amazigh à travers son dialogue dans une autre langue réceptive devient un texte mort, destiné à disparaître. Le caractère unique de la campagne se distingue de tous les côtés, de l'espace, du lieu et du jeu.

Le film amazigh tire sa référence de son environnement immédiat, de ses spécificités géographiques et culturelles, de ses coutumes et ses us. Quelle que soit la traduction désirée, c'est toujours des répliques qui transforment et changent le sens et la signification. La traduction de l'Amazigh dans une autre langue est une conversion de cette langue et une clarification du sens.

5- Pr. El Houssaein Farhad, Regards sur la traduction filmique, Enseignant chercheur de la FPN.

Dans un film, le texte dialogique est destiné à la performance et à la représentation, que ce soit en version originale ou dans les différentes formes de versions traduites (sous-titrage, doublage, audiodescription ou sous-titrage pour sourds et malentendants). La traduction audiovisuelle donc ne saurait se concevoir sans visée sensorielle. Cette visée pragmatique induit une dimension physique, celle de l'incarnation au sens premier, de mise en chair par un acteur, dimension capitale pour le doublage par exemple.

Cette communication s'articulera autour des sens dans les transferts intersémiotiques. Notre étude se fonde sur une conception large du « traduire ». Chacun des modes de traduction explorés modifie les rapports entre les divers canaux sémiotiques qui construisent le texte filmique, et recrée une forme d'illusion référentielle pour le spectateur, pour répondre à des besoins de diffusion culturelle internationale et une demande d'accessibilité croissante au média filmique.

6- Pr. Omar EL YAHYAOUÏ - FSTH, Pour une re-découverte de l'œuvre littéraire portée à l'écran, , Enseignant chercheur de la FPN.

Les efforts de la réception critique sont toujours à la recherche de l'œuvre littéraire. Celle-ci, une fois produite, dépasse de loin son écrivain, devient de plus en plus ambiguë et finit par se donner au lecteur comme un tout-culturel plus vaste, un travail d'écriture qui se laisse désirer et refuse d'être épuisé. Il existe, en effet, autant d'approches critiques qui tentent de lire et de désambigüiser le texte littéraire écrit. Outre la méta-littérature, l'adaptation cinématographique passe pour un moyen visuel, un mode d'expression pertinent pour proposer une lecture approximative du contenu de l'œuvre littéraire. Il y a dans le passage de l'écrit au filmé, des mots du livre aux images-sons de l'écran une tentative de mimésis en ce sens de réduire l'opacité sémantique et l'épaisseur symbolique du texte référentiel, et d'aller ainsi vers un maximum de transparence et de translucidité de l'œuvre en question. Cela dit, parce que dans les arts visuels, et à plus forte raison au cinéma, l'image et le son, substitués aux mots, sont perçus immédiatement dans leur intégralité, et les observateurs reconnaissent directement le référent des œuvres figuratives sans qu'aucun décryptage symbolique soit nécessaire. Au contraire, de par le caractère abstrait du langage écrit, l'univers représenté par un roman, une nouvelle ou un conte est inaccessible à la perception physique du lecteur et doit être entièrement imaginé ou conceptualisé.

Dans notre modeste communication, nous tenterons de montrer que l'adaptation filmique est un travail de représentation visuelle qui s'inscrit dans le cadre d'une logique d'esprit de synthèse pour dire l'essentiel et montrer la substance sémantique globale de l'œuvre littéraire adaptée. Par conséquent, l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est à concevoir dans une perspective d'ambition artistique, celle qui permettra à l'œuvre de renaître différemment à nouveau, et de développer toute une communication d'échange et de partage entre littérature et cinéma.

7- Pr. Bouchra El Andaloussi, L'adaptation cinématographique acte de création et de réécriture . Enseignante chercheur CRMEF/Kénitra.

Depuis l'avènement du cinéma au siècle dernier et dès les années 50 André Bazin a posé la problématique de la fidélité ou non de l'adaptation cinématographique par rapport à l'écrit littéraire en comparant cette entreprise à un exercice de traduction. Il affirme qu'on « peut poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit. »

Le débat qui a suivi sur cette question, a révélé des points de vues distincts. D'aucuns proposent la fidélité du cinéma à l'œuvre littéraire qu'elle met en scène, comme une condition sine qua non de la réussite de cette opération. Ils estiment que le paramètre de fidélité s'impose dès le moment où le cinéaste puise sa matière dans un texte littéraire. Alain Garcia avance que « le scénariste adaptateur n'a pas le droit de faire ce que bon lui semble du chef d'œuvre qu'il transpose à l'écran{...} respect à la lettre ou à l'esprit, l'une de ces deux situations est suffisante ; et si la trahison des deux ne nous intéresse pas du tout, c'est bien le respect des deux, le respect de l'auteur et de son sujet qui forcent notre admiration et font du film, pour nous un chef d'œuvre d'adaptation »

D'autres considèrent que le cinéma étant un art à part entière, il ne peut produire une copie conforme au texte où il puise sa matière. Le cinéaste qui a choisi de se fonder sur une œuvre littéraire ne vise pas obligatoirement y être fidèle, mais réaliser un produit digne de lui-même et au goût du public. L'impératif du passage du littéraire au filmique impose des changements inévitables.

Dans l'absolu, la mise en scène présuppose un travail créatif et cela reste vrai même si dans l'adaptation elle s'appuie sur une œuvre littéraire. Alors, dans quelle mesure elle serait considérée comme acte de récréation et de réécriture ? Quels sont les principes constitutionnels qui prêtent à l'adaptation son originalité et ses lettres de noblesse ?

D'autres questions en relation avec l'adaptation de l'écrit à l'écran se présentent comme incontournables compte tenu de notre contexte géographique et culturel. Notre intérêt porte en effet, sur les déterminations auxquelles obéit la reprise filmique des œuvres littéraires africaines et qui s'avèrent de prime abord, entièrement différentes de celles qui régissent cette démarche dans le monde occidental. Puis qu'en est-il de l'adaptation au Maroc ?

Tels sont les aspects de la transposition cinématographique que nous tenterons d'éclairer dans cet article sans omettre en fin de compte qu'il s'agit d'un exercice qui a donné naissance à une écriture transmodale.

8- Pr. Abdelkader BEZZAZI, Quand un conte raconté devient un conte regardé, Enseignant chercheur de la FLSHO.

Il y a mille et une manières de raconter un conte... et aucune ne ressemble aux autres. Celle qui semble prendre de nouvelles formes, en s'appuyant sur de nouveaux dispositifs, accessoires, modes, voies..., est confirmée par l'usage de ce qui

aura rendu totalement « visible » ce qui était exclusivement « audible ». La question de *la perception* est au cœur de l'articulation entre « audible » et « visible ».

Autrefois, quelques flammes timides d'un feu de cheminée ou d'une bougie ou, encore, un simple rayon de lumière fuyant l'obscurité des nuits froides d'un hiver qui tardait à s'en aller ou d'un été trop écrasant par la chaleur de ses journées, étaient des alliés du conte... Tous les enfants le savaient : le soir, ils attendaient cette voix exceptionnelle qui racontait telle aventure de tel héros ou de telle héroïne, sans même se soucier de ce pouvoir qu'elle exerçait sur ces enfants qui venaient vers elle comme s'ils allaient accueillir un rituel dans une ambiance à ne rater pour rien au monde.

Cette ambiance n'est presque plus de ce monde, sauf dans des contextes de plus en plus rares car les modes de vie changent : d'un côté, il paraît que la ruralité se perd progressivement : dans un sens, c'est tant mieux ! D'un autre côté, le patrimoine immatériel semble « s'industrialiser », c'est aussi tant mieux si cela implique une réelle valorisation.

Le cinéma est, justement, un de ces outils qui modifient considérablement le rapport au conte. De quel rapport s'agit-il ? C'est ce que nous essaierons de mettre en discussion sous le signe d'une double ignorance : le conte ne cessera jamais de nous interroger, ne serait-ce que pour nous faire avouer notre ignorance dès que nous essayons d'en dire quelque chose. Cette ignorance sera augmentée par notre méconnaissance certaine du cinéma (lié au conte) : quelles approches ce cinéma adopte pour orienter les facettes multidimensionnelles du discours contique ?

Pour faire bref, si les valeurs socioculturelles -comme univers dont les « enjeux » sont pris en charge par un langage particulier (essentiellement allusif)- étaient « audibles », il s'agit aujourd'hui, à travers le cinéma, de les apprécier à travers le « visible ». Mais les deux perspectives nous mettent devant des discours assurément de natures différentes... Interrogeons cette problématique en nous appuyant - par souci de clarté- sur un exemple précis de séquence narrative d'un conte connu... Ce qui est (ou pourrait être) filmé ne doit pas perdre de vue ce qu'il suggère comme univers de valeurs socioculturelles (telles que ces valeurs sont exprimées dans l'exemple que proposerons). A partir de là, l'exemple sera moins important que ce qu'il propose comme point de vue de *lisibilité* de l'« audible » devenu « visible ».

1- Dc. Hind ABDELMOUMNI (doctorante chercheur UMP), La Caméra stylo¹ et la notion du tragique de l'existence dans *Le Coupable* de l'œil caméra de Hassan Banhakeia.

Le tragique était inhérent à l'homme depuis son existence. Néanmoins, l'évolution du contexte socio-historique participe à la création de nouvelles formes de la conscience tragique ; *Domenach* affirme : « *Les morts ne font pas une tragédie* »²

¹ La caméra stylo, ce sont les influences et les imitations cinématographiques dans la littérature.

De là, notre travail insiste sur le tragique, hors du terrain de la tragédie, qui prend des dimensions moins héroïques, mais plus humaines que dans l'antiquité. Ce changement transgresse les normes traditionnelles et génère de nouveaux horizons esthétiques éloignés des conventions.

Le corpus choisi montre clairement la capacité que possède le genre romanesque pour « explorer » l'existence ; puisqu'il ne se contente pas aux seules préoccupations psychologiques ou sociales, mais l'oriente vers des préoccupations plus métaphysiques et spirituelles.

Ainsi, nous avons qualifié le roman essai *Le Coupable* de l'écrivain Hassan Banhakeia de *tragédie moderne* contenant *un tragique vivant*³, provenant de l'homme lui-même et de son vécu quotidien; c'est un roman théâtralisé, au modèle de A. Malraux, M. Duras, F. Kafka, A. Camus et bien d'autres.

En effet, à travers l'esprit philosophique, qui a permis à l'oeil caméra de l'auteur de développer de nouvelles figures du tragique moderne telles : (*la violence, l'angoisse, le désespoir, l'incertitude, la solitude, l'injustice sociale, la soumission, l'enfermement...*), la caméra stylo de l'auteur amène les personnages au sentiment de *malaise, d'absurdité, d'échec et de culpabilité...* et fuyant la mort pour survivre le tragique dans la vie quotidienne.

Alors, comment la notion du tragique de l'existence est décrite par la caméra stylo de l'auteur Banhakeia dans son oeuvre *Le Coupable* et comment sont représentés les héros tragiques par son oeil caméra?

2- Dc. Chama SAMAR (doctorante chercheur UMP), Entre écriture romanesque et adaptation filmique : le roman *Un Aller simple* de Didier Van Cauwelaert et le film *Un Aller simple* de Laurent Heynemann.

Un Aller Simple est une sorte de séries d'aventures inspirées des événements qui ont fait surface dans l'actualité en France. Et le choix d'un tel sujet touche droit la sensibilité des lecteurs, en leur faisant découvrir les souffrances que vit une partie de la société et dont la plus flagrante est la politique du gouvernement pour la réinsertion des travailleurs étrangers dans leur pays d'origine.

La lecture d'*Un Aller Simple* de Didier Van Cauwelaert en comparaison avec le film *Un Aller Simple* de Laurent Heynemann offre plusieurs perspectives interprétatives. De point de vue de vérité, le producteur du texte a réussi à faire produire de l'effet du réel chez le lecteur, à créer de l'illusion référentielle en dotant son oeuvre de paramètres historiques, actantiels et spatiotemporels. Laurent Heynemann a emprunté les mêmes traces mais en dotant le film de touches créatives et visuelles.

Il s'agit dans cette étude de cerner les points forts entre les divergences et les convergences du livre et du film tenant compte de l'originalité de chaque producteur et du texte et du film et de leur création artistique.

²DOMENACH. Jean-Marie. (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, p : 68

³ Ibid. p. 68.

3- Dc. Oufaa HENNACH (doctorante chercheur de la FLSHO)/N.ZERROUKI, Etude comparative entre *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag et le film de Christophe Ruggia, *Le Gone du Chaâba*.

Le premier livre de Azouz Begag appartient à cette catégorie d'œuvres désignées en France sous la nomination de « la littérature beur ». Il raconte sur un mode autobiographique, l'itinéraire d'un fils d'émigré d'origine algérienne dans la banlieue de Lyon. *Le Gone du Chaâba* témoigne ainsi des difficultés de cohabitation entre cette culture maghrébine minoritaire et la culture française dominante. Onze ans après la publication du roman, Christophe Ruggia réalise une version filmique du livre *Le Gone du Chaâba* rendant ce lisible plus visible. Ce film qui est à la fois généreux est dur appartient à la toute dernière vague du « cinéma sur le beur » même si le réalisateur Christophe Ruggia n'est pas algérien. Le livre comme le film retrace la vie du Chaâba. Le regard que porte le cinéaste sur ses scènes clés est celui de l'autobiographie.

Pour ce, nous allons vérifier puisqu'à quel point l'œuvre de Begag respecte-t-elle les critères d'une écriture autobiographique et si l'adaptation filmique est limitée à transporter un contenu ou un message.

4- Dc. Bouchra CHOUGRANI, (Doctorante chercheur de la FLSHO)/ N. ZERROUKI, Littérature de montage : Le cas de Saphia Azeddine avec *Confidences à Allah* et son adaptation par Gérard Gelas.

Le roman *Confidences à Allah* de Saphia Azzeddine raconte le quotidien de Jbara, petite bergère des montagnes du Maghreb, chassée par sa famille pour devenir prostituée puis femme d'imam. roman Jbara s'adresse à Dieu en lui racontant sa vie, sa misère et l'implore de lui donner une vie paisible. *Confidences à Allah* est un témoignage direct, cru, sur l'oppression des femmes, mais aussi et d'abord le portrait d'une jeune fille résolue à exister par elle-même et qui ne se soumettra pas. Le roman se déroule dans un pays du Maghreb mais il ne s'y limite pas. Jbara représente les femmes du monde entier et rapporte les multiples situations d'injustices sociales, religieuses, d'exclusion et d'harcèlement vécues par les femmes. Ce roman est mis en scène en 2009 par le réalisateur Gérard Gelas qui affirme que : « [...] Le chant de liberté de Saphia Azzeddine est l'un des plus bouleversants témoignages de femmes que le roman, depuis bien longtemps, ne nous ait apporté. Ce récit qui bouscule les conventions nous aide à entrevoir une partie de la réalité intime cachée sous le voile».

Dans cette communication nous établirons une étude comparée entre le roman et l'adaptation théâtrale en traitant des formes et les techniques du montage littéraire, de la mise en scène du texte romanesque, du décor et surtout du monologue du personnage Jbara.

5- Dr. Benyounes EL AISSAOUI (Docteur chercheur UMP), Eugénie Grandet : De la scène romanesque à la séquence filmique.

Eugénie Grandet est un téléfilm français de Jean Daniel Verhaegha diffusé en 1994, adapté du roman éponyme de Honoré de Balzac.

Nous tâcherons au cours de ce travail de voir comment le réalisateur et le scénariste ont pu adapter l'œuvre littéraire *Eugénie Grandet* à dominante descriptive pour en faire un produit cinématographique.

Notre travail se focalisera autour de la scène de l'arrivée inattendue de Charles Grandet pendant que Eugénie Grandet fête son anniversaire en présence des Cruchot et des Grassin.

6- Dc. Hanane KARROUH (doctorante chercheur de la FPN)/ Sanae YACHOU, L'esprit cinématographique chez les nouveaux romanciers : aspects et enjeux.

Depuis l'émergence du cinéma, les réalisateurs et producteurs n'ont pas cessé de conquérir le champ littéraire et de creuser dans la mémoire de ses œuvres pour en adapter les plus adéquates à leurs projets. De *L'Odyssee* d'Homère au *Martien* d'Andy Weir, passant par *Madame Bovary* de G. Flaubert, et la liste n'est plus exhaustive, ils ont pu mettre en scène des synopsis ayant les traits des récits seconds porteurs des traces de l'altérité des cinéastes qui s'approprient les récits d'origines et qui se permettent de leur apporter toute sorte de transgressions.

En effet, l'art cinématographique semble connaître dernièrement son apogée grâce non exclusivement au progrès continu que connaît le domaine de la technologie et de l'industrie du cinéma, mais aussi grâce aux auteurs qui s'engagent pour soumettre leurs romans aux exigences de cet art fascinant, séduisant, imposant et surtout rentable. L'auteur-cinéaste, conscient des besoins du 'marché du cinéma', écrit son récit non seulement pour être lu mais pour être vu.

C'est dans ce sens que nous envisageons traiter l'esprit cinématographique chez les nouveaux romanciers qui ont vécu et suivi l'évolution du cinéma. Nous entendons mettre en exergue la manifestation de cet esprit dans leurs expériences romanesques tout en mettant l'accent sur la dimension cinématographique dans *Les Géorgiques* de Claude Simon, l'évolution d'un narrateur-enquêteur dans *L'Emploi du Temps* de Michel Butor, en tant que personnage susceptible de se déplacer d'un personnage fictif vers un personnage-acteur, et sur le narrateur-caméraman dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

7- Dc. Ilham MIRI (doctorante chercheur UMP), Sous-titrage et Ancrage culturel au Cinéma Rifain : Un art entre le Traduisible et l'intraduisible.

Le présent travail s'articule autour de la problématique liée à la traduction audiovisuelle notamment celle qui concerne le cinéma rifain. Ce dernier, en tant qu'entité globalisant divers phénomènes techniques, linguistiques, auditifs et visuels, entraîne un éventail d'entraves qui rendent l'opération translative archi-complexe. D'ailleurs, cette complexité ne se restitue guère dans la trajectoire de l'oral au scriptural seulement, mais le degré de la difficulté atteint son paroxysme lorsqu'il s'agit d'éléments sémiotiques et de fardeau culturel à transposer d'une langue « dominée » vers une autre « dominante ». De ce fait, nous tenons à expliciter les problèmes majeurs qui dérivent de la traduction sous-titrée, ainsi que quelques

enjeux assurant en quelque sorte la fluidité et l'équilibre entre les expressions idiomatiques rifaines et françaises.

**8- Dc. Mohsine KHROU § Mourad MOTAWAKKIL, (doctorants chercheurs UMP),
L'adaptation cinématographique entre théâtralisation fidèle et visibilité trahie.
Cas du film de Ricardo Lopez Aranda et la pièce de théâtre de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.**

La présente communication se propose de réfléchir sur la fidélité ou non de l'adaptation cinématographique par rapport au genre dramatique, en comparant cette entreprise à un exercice de réception. Il s'agit notamment de penser la valeur du cinéma en tant qu'un art à part entière dans sa relation avec les textes dramatiques, sachant que le cinéma est, justement, un moyen parmi d'autre qui rend un service insurmontable à l'humanité en lui multipliant les modes d'expression, en véhiculant des messages, en s'ouvrant sur diverses créations littéraires et artistiques qui modifient considérablement le rapport au texte dramatique.

Ceci dit, nous voudrions mentionner au passage que notre communication s'inscrit dans le cadre d'un travail de recherche en cours, portant à la fois sur

Le film du scénariste Ricardo Lopez Aranda et la pièce de théâtre de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina qui revêt une importance cruciale voire vitale auprès du public. Il est évident que la tâche est beaucoup plus compliquée quand il s'agit d'une adaptation d'une pièce de théâtre. Le film de Ricardo Lopez Aranda offre une seconde vie à la pièce de théâtre Tirso de Molina : les spectateurs redécouvrent l'œuvre sous une autre forme. Il procure un moment de plaisir partagé et favorise les échanges (critiques, comparaisons, expressions d'un ressenti).

De là de grandes interrogations ne cessent pas de tarauder notre esprit. Celles-ci se présentent comme telles : Comment le film Peut-il adapter un ouvrage dramatique? Où se déroule l'action ? S'agit-il d'une théâtralisation fidèle ? Quel est le décor central de la pièce ? Familier, imaginaire ou réaliste ? Qu'en est-il aux noms des personnages, est ce qu'elles ont les mêmes nommassions ? Quelles sont les principales situations qui se rencontrent. Quel est l'élément dramatique ?

Nous essayerons de dévoiler et d'évaluer les aspects, les points de divergences et de convergentes ainsi que, les sens et les répliques véhiculées par le film produit. Il s'agit donc dans ce travail de trouver des réponses logiques et de vérifier la fidélité du réalisateur au dramaturge, en essayant de répondre à quelques interrogations posées ci-dessus.