

## Croisement d'écritures et identités maghrébines au cinéma français:

« Un prophète » et « Fatima »

## Crossing of Maghrebi Writings and Identities in French Cinema:

“Un prophète” and “Fatima”

Martázul BUSTO NÚÑEZ<sup>1</sup>

Universidade de Santiago de Compostela - Espagne

Email: [martazul.busto@usc.es](mailto:martazul.busto@usc.es)

Reçu 30/03/2024

Accepté 21/05/2024

Publié 01/07/2024

### Résumé

Cet article a pour objectif d'aborder la forme écrite de la langue intégrée de manière significative dans certains films dans le but de démontrer la pertinence de l'étude de ce mode d'expression pour une compréhension intégrale du discours filmique. L'approche méthodologique proposée partira de la reconnaissance de la nature multimodale du discours cinématographique depuis une considération sémio-pragmatique de la fictionnalisation. Il s'agit de démontrer en même temps la pertinence significative du texte écrit intégré au même niveau que d'autres modes et médias de communication et d'expression dans le discours à nature multiple que tout film constitue. Depuis cette perspective, l'analyse taxonomique du mode « texte-écrit », mode à réalité hybride (texte-image et texte-code), dans les films *Un prophète*, de Jacques Audiard, et *Fatima*, de Philippe Faucon, relève de l'importance de tenir compte des manifestations écrites des langues pour élargir le regard porté sur la configuration des présences maghrébines dans le discours cinématographique français et dans la société française y représentée.

**Mots clés :** Discours filmique multimodal; Migration maghrébine; Texte écrit.

### Abstract

The aim of this article is to address the written form of language significantly integrated into certain films, in order to demonstrate the relevance of studying this mode of expression for an integral understanding of the filmic discourse. The proposed methodological approach will start from the recognition of the multimodal nature of cinematic discourse from a semio-pragmatic consideration of fictionalisation, while at the same time demonstrating the significant relevance of written text integrated at the same level as other modes and media of communication and expression in the multi-faceted discourse that all films constitute. From this perspective, the taxonomic analysis of the 'text-written' mode, a mode with a hybrid reality (text-image and text-code), in the films *Un prophète* (J. Audiard) and *Fatima* (Ph. Faucon) highlights the importance of taking into account the written manifestations of languages in order to broaden the view of the configuration of North African presences in French cinematographic discourse and in the French society represented therein.

**Keywords:** Multimodal film discourse; Maghrebi migration; Written text.

<sup>1</sup> Auteur correspondant: Martázul BUSTO NÚÑEZ, [martazul.busto@usc.es](mailto:martazul.busto@usc.es)

Journal of Languages & Translation © 2024. Published by University of Chlef, Algeria.

This is an open access article under the CC BY license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Introduction

Le discours filmique est par essence multimodal, issu d'une combinaison d'éléments visuels, de sons et de signes écrits. Fixer l'attention sur le texte écrit, mode d'expression soudé à d'autres modes au sein de tout film, permet d'enrichir l'analyse des discours cinématographiques en y ajoutant une perspective qui renforcera la compréhension de l'ensemble discursif. Les études se penchant jusqu'à aujourd'hui sur l'évolution des présences maghrébines dans le cinéma de production française n'ont jamais considéré de manière systématique ce type de texte qui est cependant source de nuances à nature communicative et esthétique. Il conviendrait en tenir compte à l'heure de réaliser une approche sémio-pragmatique des représentations fictionnalisées par le crible du cinéma, miroir déformant et en même temps révélateur des réalités sociales changeantes. Afin d'initier le parcours dans ce sens, deux œuvres ont été sélectionnées pour démontrer la pertinence d'une analyse approfondie des expressions langagières textuelles intégrées dans le discours filmique. Et cela nécessairement depuis la considération du mode scriptural au même niveau que les autres modes composant le discours multimodal filmique. L'analyse taxonomique deviendra l'outil méthodologiquement approprié de façon à intégrer les films dans leur réalité sémio-pragmatique sur le socle dressé par la perspective multimodale. Cet article établira tout d'abord les principes de compréhension de la portée du texte langagier au cœur du discours multimodal cinématographique. Une réflexion succincte sur les présences maghrébines au cinéma français, ouvrira la voie à l'analyse centrale. Celle-ci part de la sélection de deux films appartenant à une période de changement dans l'évolution des représentations étudiées. Les œuvres analysées offrent présence significative du texte-écrit/texte-image dans leur métrage. La taxonomie de ce type de composants dans *Un prophète* (Audiard, 2006) et *Fatima* (Faucon, 2015) confirmera la pertinence de l'approche proposée.

### 1. Présence maghrébine au cinéma français

La représentation réductionniste des présences maghrébines, contournant les différentes identités et nationalités, aurait tracé jusqu'à un certain moment dans le paysage cinématographique français « de film en film le même sillon esthétique et thématique : la jeunesse d'une part, les Français issus de l'immigration d'autre part, parfois les deux fondus ensemble » (Kaganski, 2015). La critique spécialisée s'est rapprochée de cette réalité frictionnée depuis diverses perspectives qui vont de l'intérêt généré par un panorama plus large rassemblant tout procès migratoire en Europe (Gourcy, 2016 ; Gaertner, 2012) jusqu'à l'intérêt porté sur les femmes migrantes maghrébines (Scheibling, 2020). Ce sujet, aussi grand qu'il puisse être, sera toujours derrière le grand intérêt provoqué depuis la fin du XX<sup>ème</sup> siècle par le cinéma colonial, post-colonial, les processus d'indépendance et leurs reflets en France, domaine parcouru par le documentaire pionnier de Youssef El Ftouh et Mokhtar Ladjimi (1997), *Le ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français*, et les publications, entre autres, d'Ahmed Bedjaoui (2014) et Sébastien Denis (2009).

Les présences maghrébines au cinéma français vont des stéréotypes des années 1960 à la déconstruction des générations suivantes, notamment celle des nouvelles générations qui à partir des années 80 vont s'approprier des regards représentant leur réalité sociale afin de redéfinir leur place dans l'histoire contemporaine. Cet article s'intéresse notamment aux œuvres inspirées de la société actuelle où désigner dans certains contextes les origines maghrébines des personnages reviendrait « à participer à la stigmatisation d'une frange de population qu'il conviendrait enfin d'appeler « Français » » (Scheibling, 2020). Tel que l'affirme l'historienne Naïma Huber-Yahi (2012) la présence algérienne à l'écran (et avec elle, la présence maghrébine dans laquelle elle est souvent diluée) a elle-même migré du regard situé à l'extérieur de la société d'accueil à celui de transition depuis la marge vers un regard nécessairement inclusif, d'intégration et métissage aboutissant dans un protagonisme à réalité multiple. Et cela en grande partie grâce à une nouvelle

génération de professionnels du cinéma, d'acteurs et d'actrices, mais aussi de réalisateurs, réalisatrices et scénaristes, d'origine souvent maghrébine, comme Abdeladib Kechiche (2001) dont le film *La faute à Voltaire* ouvrait symboliquement le XXI<sup>ème</sup> siècle dans ce sens. Depuis l'année 2000, autant à niveau des histoires que de la technique, une véritable filiation cinématographique en termes d'images et de représentations existe et évolue au gré de l'enracinement des immigrations du Maghreb. Une diaspora qui s'est bâtie progressivement et de plein droit un lieu dans le cinéma français jusqu'au point de contribuer à sa régénération et pouvoir parler d'une « nouvelle vague » en termes de Julien Gaertner (2012). La représentation des femmes maghrébines a mérité, comme cela a été déjà indiqué, une attention spéciale. Elle est teintée d'une double domination, coloniale et masculine. Depuis une perception très limitée qui regroupe une pluralité de réalités différentes, de nationalités diverses et de branches religieuses distinctes, le cinéma français a longtemps éclipsé les femmes maghrébines devenues un « non-sujet » cinématographique jusqu'à l'apparition de récits alternatifs aux représentations homogènes de femmes musulmanes opprimées, que Julie Scheibling (2020) a défini comme une « contre-histoire », construite grâce à des films très souvent réalisés par des femmes : *Inch'alla dimanche* (Benguigui, 2001), *Chaos* (Serreau, 2001), *Divines* (Benyamina, 2016), *Rouge* (Bentoumi, 2020) ou *Divertimento* (Mention-Shaar, 2023). Le film *Fatima* s'intègre dans cette liste et confronte le public français à une narrative construite sur le choc intergénérationnel, culturel et linguistique depuis la déconstruction du concept de littératie.

## 2. Le mode scriptural dans le discours multimodal filmique

La méthodologie ici employée pour élargir la vision sur les présences maghrébines au cinéma français se base sur la conception du film en tant que discours multimodal, qui est inspirée des théories de Kress, G. et Van Leeuwen, T. (2021) et, en partie, des modèles de Bateman (2013). En effet, tout discours filmique résulte de la combinaison des modes et codes spécifiques du récit visuel (accords de plans), sonore (paroles, sons, musique) et textuel (mentions écrites) et correspond chez le public aux rôles de lecture-spectature (Lacelle, 2012). Les manifestations écrites de la langue intégrées dans les films semblent facilement identifiables dans cet ensemble. Leurs relations et fonctions à l'intérieur du discours filmique ne jouissent pas de la même évidence et la pulsion à les identifier aux autres contenus visuels rend leur nature complexe, invisible pour la plupart des cas. Au-delà de la simple observation de coexistence de deux régimes expressifs, visible et dicible/lisible, le document cinématographique exige une analyse qui tienne compte de cette condition hybride. Considérer la nature plurielle de ce moyen d'expression et de communication permet d'y dévoiler la complexité du texte écrit, expression visuelle du langage verbal, et des manifestations d'écriture et lecture à lui associées. La manifestation imaginaire (d'image) des langues, le texte-image situé dans la confluence de l'image et les mentions écrites (nommé *techné* par J-L. Godard (2010) dans les génériques de *Film Socialisme*), réclame une approche débiteuse de champs divers qui vont de la linguistique au dessin graphique. La communication se définit comme un paysage sémiotique complexe, où la langue acquiert un statut différent au sein de contextes divers et où chaque ressource ou mode sémiotique n'amène qu'à un signifié partiel. La perspective multimodale construit un regard équitable vers tous ces moyens et modes de signification cohabitant dans chaque film. Effectivement, si l'expression artistique est considérée dans sa réalité sémiotique, il sera impossible de concevoir une sémiologie du film, fait communicatif et artistique en même temps, qui soit indifférente aux caractères essentiels des matières d'expression (au sens hjelmslevien). Une conception du langage et de la communication s'impose qui tienne compte des composants divers, l'expression écrite du langage verbal y incluse, dont l'assemblage rend possible la production de signifiés et la compréhension holistique de chaque discours filmique. Le texte linguistique écrit fournit des données de l'instance supérieure

qui l'intègre, le film, en tant que texte communicatif (discours signifiant) et objet esthétique. Ainsi, l'analyse des textes contenus dans les films apportera des nuances significatives qui nous permettront de mieux définir certains aspects du regard cinématographique français sur les identités maghrébines. La taxonomie comme méthodologie de classification permettra de définir les typologies des unités considérées et de simplifier leur analyse.

### 3. Identités maghrébines et texte-écrit dans *Un prophète* et *Fatima*

Loin du « cinéma beur » des années 80, mais toujours près du rôle systématique exploité de « jeune paumé et banlieusard », un regard renouvelé se profile déjà dans *Un prophète* (Audiard, 2009) et *Fatima* (Faucon, 2016). Ces deux œuvres bâtissent leur condition de films de passage vers ce nouvel imaginaire depuis une claire position d'empouvoirement des personnages qui, directement liée aux actes de lecture et d'écriture dans la diégèse, est construite via le réseau des modes expressifs/communicatifs composant les deux films, dont le mode scriptural qui est ici revendiqué comme nécessaire pour mener à bien une analyse cohérente du sujet abordé (et de tout sujet abordant le discours filmique). Les rapports du visible et du lisible au cinéma passent la plupart du temps par l'impuissance de l'écrit face à l'omniprésence des images non linguistiques. Comme l'affirmait Nicole Cloarec (2007) il est difficile de « faire abstraction des modalités d'inscription de l'écrit à l'écran et de ses enjeux esthétiques, que ce soit la mise en scène de l'écriture en acte ou l'écrit comme élément plastique de la composition du plan. » (p.7). L'écrit permet néanmoins toutes sortes de jeux de sens et visuels. Les écrits du quotidien deviennent dans ces deux films le support de jeux filmique ou au contraire le suspendent au profit de la texture visuelle et rythmique à travers la typologie des écrits. Le rapport entre l'écriture et les personnages est d'abord qualifié par son acte d'écriture. Cette caractérisation implique la mise en abyme de notre réception des films qui nous présente alternativement du lisible ou du visible. Parallèlement, le lisible est souvent oralisé, ses signifiants sont transposés, ses signifiés sont répétés. Les outils développés servent à la déconstruction des discours, verbaux ou visuels, pour débusquer les idéologies et mettre en évidence les relations qui sous-tendent les productions discursives, dans leurs réalisations multimodales (Saigner, 2018).

#### 3.1. « Un prophète » : Le texte esthétique

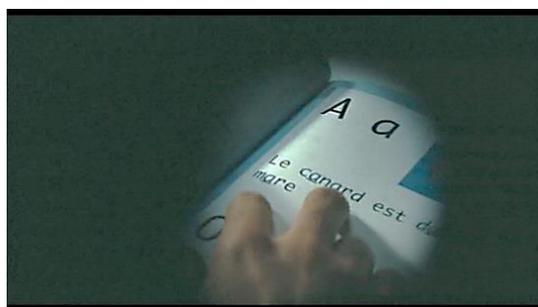
L'expression écrite, l'image de la langue, s'insère dans ce film (Audiard, 2009) sous des modalités variées mais bien cohésionnées à l'ensemble discursif et modulatrices d'une esthétique très consolidée qui renforce la personnalité formelle et la narrativité de l'œuvre, ainsi que le profilage des identités y fictionnées. Trois typologies expressives/narratives configurent dans ce film la présence du texte écrit : les actes et les objets de lecture et écriture, les textes-images inclus et les textes-images superposés.

##### 3.1.1. Les actes et les objets de lecture et écriture.

L'inclusion dans la diégèse, dans le décor des actions, des objets se reportant à l'expression écrite de la langue, établie l'ancrage actantiel et objectale du héros de ce drame carcéral qui, en quelque sorte à travers l'écriture/lecture, se transforme en récit d'initiation. La présentation du personnage dans la première minute de métrage, pertinemment tournée dans le seuil de l'espace-décor central, est médiatisée par un document (pressenti plutôt que vu) incarnant la littératie officielle que le personnage devra signer pour symboliquement faire démarrer son histoire. Ce fait établit une claire identification d'individu et écriture, même si, juste après, Malik, « l'arabe », s'avoue illettré pour les deux langues qu'il reconnaît comme maternelles à part égale. La monstration en pause, obscène, intrusive (voire omnisciente), des objets physiques, de l'objet-livre diégétique intégré dans l'action, interpelle le spectateur et acquiert des valeurs connotatives. Deux séquences essentielles au déroulement narratif en font partie : la rencontre initiatique avec Reyed, soulignée

par la présence dans le décor des livres et l'allusion verbal à la lecture et l'apprentissage (min. 24) ; l'auto-apprentissage via le support-livre, le dictionnaire corse-français, symbolisant à travers le geste de lecture une nouvelle étape dans l'évolution du personnage (min. 36). Lorsque l'attention vient se fixer sur le propre acte d'écriture et de lecture, les gestes liés au texte-écrit sont montrés en tant que témoignage de la présence physique de la langue. Le public devient alors contrechamp invisible et suit l'acte de lecture/d'écriture, adoptant un rôle qui frôle en même temps la subjectivité et l'omnisciente-voyeurisme. Lire (en tant que spectateur) ce que quelqu'un lit ou écrit ; voir le personnage lire ou écrire, constitue une option de mise en abyme qui insiste sur la valeur du texte écrit en tant qu'entité textuelle, objet et produit de l'action. Il s'agit d'un recours généralisé que le spectateur peut déchiffrer de façon automatique, autant pour les faits que pour les différents plans qui intègrent les séquences et leurs possibles ellipses. Habitué à cette pratique voyeuriste depuis le cinéma muet, le public n'expérimente aucun étonnement face à un code établi, devant lequel il se situe en qualité de récepteur, à la place du lecteur externe qui lit ce que le sujet de la diégèse lit ou écrit à son tour. La représentation de l'apprentissage de la lecture/l'écriture de la langue française est esthétiquement marquée dans le film d'Audiard et mise en évidence par le même recours employé pour souligner d'autres moments significatifs du récit : une semi-fermeture à l'iris à fonction de gros plan qui met en relief l'activité et l'encadre dans la réalité filmique (Figure 1).

**Figure 1. Photogramme du film *Un prophète* – 31 min.**



Source : *Un prophète* (Audiard, 2009)

### 3.1.2. Les textes-images inclus.

Chion (2013) appelle « écrit inclus » tout écrit diégétique figurant dans le décor, dans la diégèse, mais où, le texte l'emporte sur l'objet et reste parfaitement lisible, devenant souvent l'élément central, le sujet du plan. Le texte-inclus est toujours susceptible de devenir insert, c'est-à-dire, plan rapproché de détail entre deux autres plans, qui désigne l'écrit comme élément du montage et en transforme le sens. Un exemple très clair de transformation de texte-inclus en texte-insert par modification de la focale pour souligner l'acte de lecture est celui reproduit dans la Fig. 1. L'œil spectateur traîne toujours sur ces textes-image qui créent une sensation de quotidienneté, qui situent l'époque, le lieu... La décision de les placer au centre de l'écran ou de le remplir n'est jamais dépourvue de sens.

Le texte-inclus dans *Un prophète* se fait accompagner de l'exhibition des messages connotés liés au contenu fictionnel dont l'écrit-image devient métaphore. C'est le cas pour la référence au film de Lewis Gilbert (1967). Le titre énormément explicite, *On ne vit que deux fois*, est montré en premier plan à deux reprises, sur le dvd et à l'écran de télévision, sous forme qui imite le texte-insert transmetteur d'un message non choisi au hasard, bien entendu. C'est notamment le cas de la séquence qui clôt le métrage où, pieds sur terre, le héros montre un sac en plastique dont l'impression textuelle en premier verbalise, fait une lecture transparente, de la conclusion du récit: « l'air – l'eau » (Figure 2).

Figure 2. Photogramme du film *Un prophète* – 2h20min.45sg.

Source : *Un prophète* (Audiard, 2009)

### 3.1.3. L'écrit superposé

L'emploi spécifique du texte-image réclame une analyse qui révèle des stratégies responsables des fractures de sens entre les plans. L'une d'entre elles est l'écrit superposé nommé le texte non diégétique, texte de la réalité filmique qui se superpose à l'image diégétique. Celle-ci est souvent dans les films la place des génériques superposés au décor et à l'action, des certaines mentions narratives ou didascalies (jour, heure, lieu, noms, titres de "chapitres", ...) ou même des sous-titres traduisant des langues étrangères ou des paroles inaudibles. La présence scripturale franchit dans *Un prophète* la barrière de la diégèse grâce aux variables du texte superposé à l'image, tout en remplissant une fonction structurante, de division de différentes parties de la narration à travers la présentation des personnages et des actions essentielles à l'évolution du héros et la progression du récit. L'apparition du texte se fait accompagner de l'arrêt sur image ou le ralentissement du plan, devenant indicateur esthétique de la réalité filmique qui la réalité extra-diégétique, qui, paradoxalement soulignée, demeure en suspens via ce marqueur de l'artifice. Le texte adopte une fonction hybride, communicative-esthétique, sans lâcher son rôle narratif ni son lien avec la réalité diégétique par le biais de variantes formelles diverses à fonctions différenciées :

a) Textes superposés de présentation des personnages.

Ces textes s'intègrent systématiquement avec une légère transparence sur le photogramme bloqué à travers un arrêt sur image correspondant à un plan rapproché ou un gros plan du personnage présenté, sélectionné comme essentiel pour la fiction, de manière que son identité soit visuellement fixée sur ces deux niveaux : représentation physique et identité verbale (Figure 3).

b) Textes superposés à fonction structurante diachronique.

Le texte devient un indicateur de temps susceptible de fusionner le temps extérieur, objectif, avec le temps intérieur du protagoniste, subjectif. Trois photogrammes de ce genre (plans à texte superposé avec arrêt sur image) s'y inscrivent : « 1 an » (le passage du temps), « Noël » (la période), « 40 jours, 40 nuits » (temps dilaté et marqué par la séquence au ralenti). Tous ces écrits superposés maintiennent la typographie transparente définie pour les textes de la réalité filmique (génériques). Grâce au choix formel du traitement des textes, il est donc possible de faire confluer l'espace du réel cinématographique et celui du réel diégétique.

Figure 3. Photogramme du film *Un prophète* - 49min.52sg.



Source : *Un prophète* (Audiard, 2009)

c) Textes superposés à l'image du héros.

Ils témoignent de l'évolution du protagoniste, de son temps interne, du moment de la narration (du chapitre), de l'évolution : « les yeux les oreilles », « économie », « récite ». Sur cette dernière, l'écriture doublée, en arabe et en français, devient spécialement significative. La dominance spatiale sur l'écran de la graphie arabe, correspondant à une mention orale au Coran qui précède le texte-image, traduit également une certaine progression du personnage. L'espace réserve à la traduction française, pour un film qui, suivant son personnage, se déroule en trois langues, est une option adressée directement à ce public cible pour qui les conversations en arabe et en corse sont aussi sous-titrées dans le film originellement distribué en contexte francophone (Figure 4).

Figure 4. Photogramme du film *Un prophète* - 2h39min.



Source : *Un prophète* (Audiard, 2009)

d) Texte superposé diégétique en sous-titrage.

C'est la solution technique qui situe le spectateur dans une position privilégiée et en même temps d'identification au héros, transmetteur du point de vue de l'ensemble de la narration et seul personnage à pouvoir comprendre toutes les langues orales qui intègrent le panorama sonore linguistique du film.

### 3.2. Fatima : Le texte migrant diégétique.

L'hybridité est l'essence de l'écriture née de l'alliance entre image et parole et devient système de signes graphiques adoptés conventionnellement par une communauté. Le métissage de ce moyen/média entre monde visuel et monde langagier masque le lien avec la matérialité le plus souvent contournée dans les approches filmiques. La construction de la protagoniste de Fatima se bâtit justement dans cette espace du passage du domaine auditif au domaine visuel. Des actes

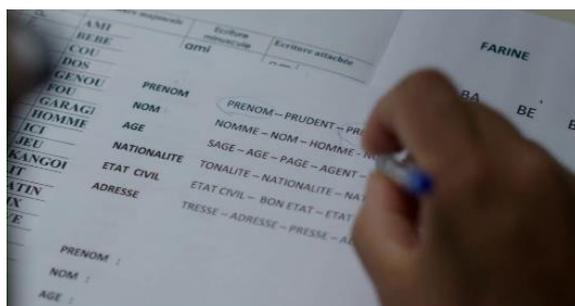
d'écriture et de lecture chargés de symbolisme et puissance configurent le personnage et envahissent le film. On entend et on voit les expressions langagières de la protagoniste, son ancrage dans la langue natale (l'arabe algérien de l'actrice Soria Zeroual / l'arabe marocain de Fatima Elayoubi dont les livres ont librement inspiré le film). On assiste à ses doutes, ses inquiétudes et ses progrès en langue française. Pour ce personnage migrant arabophone en contexte majoritairement francophone, l'écriture est témoignage et mémoire, puisque c'est « le seul espace où Fatima semble s'appartenir pleinement est celui de ses carnets où elle se raconte elle-même, dans l'intimité de sa langue natale » (Macheret, 2017, p. 3). Mais elle est également apprentissage et déficit.

### 3.2.1. Le texte inspirateur extra-filmique

Les relations entre cinéma et littérature, entre film et texte, ont toujours été complexes et feraient l'objet d'un autre type d'étude. Or, le film de Faucon mérite une réflexion dans ce sens. Réalité extra-filmique, réalité filmique et réalité diégétique se mêlent dans la représentation des femmes maghrébines du film où confluent Fatima Elayoubi, auteure des livres qui ont inspiré le scénario *-Prière à la lune* (2006) et *Enfin, je peux marcher seule*, (2011)- ; l'actrice, Soria Zeroual, Algérienne également migrée en France, et Fatima, le personnage, la représentation, qui englobe ces deux femmes réelles et incarne une certaine image des femmes maghrébines ayant émigré en France (variétés langagières et origines confondues) et qui partage du vécu avec ses alter-égos extra-filmique, l'écrivaine, et filmique, l'actrice. Pour la configuration de cette représentation, le document cinématographique, traversé par l'écriture sur laquelle s'inspire, visibilise l'acte d'écriture et lecture de manière volontaire (et même forcée). Ce fait se traduit dans la représentation thématique de scènes d'écriture ou de lecture qui entraînent l'exploration de la superficie filmique comme support de l'inscription graphique (Rowland, 2015). Dans le cas de *Fatima*, il faut parler d'une représentation de la réalité extra-filmique fictionnée (les livres à l'origine du script), et en conséquence réinventée, et, en même temps, dramatisée en tant qu'acte d'écriture sur un support, le cinématographique, qui prête spéciale attention à sa matérialité et ses fonctions.

### 3.2.2. Les actes et les objets de lecture.

Pour l'analyse de ce film, il sera intéressant de séparer les actes liés à la lecture de ceux liés à l'écriture. Ce sont surtout ces derniers, auxquels on a dédié l'espace à suivre, qui deviendront significatifs à tous les niveaux. Les actes et objets de lecture sont notamment associés à la génération des femmes françaises à origine maghrébine représentées dans la fiction par les filles de la protagoniste qui donne le nom au film. Pour elles, qui incarnent de manière simplifiée deux types de relation avec les deux langues de leur entourage, le lien avec l'écrit est dépourvu des valeurs qu'il détiendra pour Fatima. Ce film ne manifeste aucun intérêt à montrer l'objet-livre au-delà des plans taille ou plans généraux qui accompagnent les études de l'une des jeunes filles. Il faut tout de même noter la puissance du plan qui ferme le métrage et qui montre la protagoniste se rapprochant en solitude des documents officiels exposés en endroit publics que le spectateur ne pourra lire qu'à travers le regard discrètement triomphant de la protagoniste. En dehors de ce plan, le texte imprimé, la matérialité spécifique, possède une nature externe au personnage en relation avec sa démarche d'apprentissage. La construction du plan frôle l'insert, seulement évité par la volonté de nous situer au même niveau que le personnage à travers la caméra subjective. La composition textuelle extrêmement simple (composée par des mots isolés) cherche à faire sauter aux yeux, littéralement, la difficulté qu'une représentation graphique à l'origine arbitraire entraîne pour qui est lettré dans une écriture distincte (Figure 5).

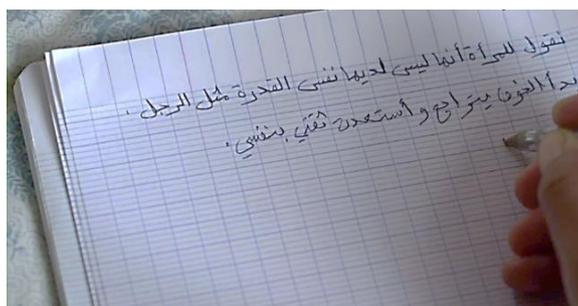
Figure 5. Photogramme du film *Fatima* -18min. 22sg.

Source : *Fatima* (Faucon, 2016)

### 3.2.3. L'acte d'écriture et Le texte-image inclus

Le public exclusivement francophone, illettré en arabe, est directement confronté à une situation extra-diégétique reflet et revers de celle vécue dans la diégèse par le personnage illettré en langue française. L'enregistrement en premier plan de l'écriture créative de la protagoniste (écrivaine considéré analphabète par la société d'accueil) ne sera sous-titré ni accompagné du texte en français (comme pour le cas d'*Un prophète*. Fig.4). L'acte d'écriture s'appuie seulement sur la voix off en arabe du personnage, ce qui rend l'effet souhaité encore plus puissant (Figure 6).

Cette stratégie pousse à l'extrême la mise en question de la littératie des spectateurs. Ceux-ci sont confrontés à des signes qui sont symboles-indices à interprétations variables en fonction des récepteurs, signes linguistiques seulement pour les personnes appartenant à l'univers sémiotique approprié et qui sont donc capables de les interpréter (Saigner, 2018, p.10). L'effacement de l'illusion d'immanence, de sens fixe, rend le signe iconique, même abstrait, provoquant un décrochage du réel et devenant expérience esthétique à effet-image. Le texte inclus, diégétique, relève un codage symboliquement chargé puisque, en termes barthiens, la totalité des spectateurs aura accès à l'image littéral « dénoté », mais seulement une partie pourra comprendre l'image symbolique « connotée ». Dans le cas concret de *Fatima*, il est possible d'extraire de ce procédé de voix narrative écrite rendue visible une poétique du film en tant que moyen de communication qui lie la création littéraire (le texte écrit) au film (le texte filmique). La valeur est plurale : imaginaire (esthétique du document devenu objet, de la graphie, etc.), gestuelle (lecture et écriture) et actuelle (constatation d'un acte avec des possibilités ouverte de réalisation comme forme particulière de communication) (Cloarec, 2002, p. 46).

Figure 6. Photogramme du film *Fatima* - 17 min.18sg.

Source : *Fatima* (Faucon, 2016)

Depuis la perspective du fait communicatif, cet objet-support d'écriture est sans aucun doute un agent dramatique. L'écriture au sein du phénomène discursif filmique comporte une production de

nature iconique qui ne peut pas être séparée de sa nature esthétique. Surtout du moment où une grande partie du public auquel le film est adressé, ce même public qui aurait besoin des sous-titres pour comprendre l'arabe algérien de la protagoniste, ne verra dans ces images que le côté esthétique, narrativement signifiant et symbolique, incapable de dévoiler la valeur significative du signe écrit. La démarche sélective de vider le signifiant de son rapport au signifié divisera la réception en fonction de la maîtrise langagière et cela rapprochera des expériences de dépaysement et apprentissage véhiculées par l'héroïne du film. La décodification du texte linguistique intégré à la diégèse varie et l'imprègne d'une nature extra-diégétique qui nuance l'analyse du discours filmique en tant qu'élément communicatif d'un point de vue purement pragmatique. Les valeurs illocutoires, les interprétations des actes montrés, la vision toujours centrée sur le pôle de la réception, seront différentes sur l'espace extradiégétique en fonction des contraintes sociales et culturelles liées à la réception de cet acte d'écriture, de cette activité langagière à fonction esthétique. Le système sémantique doit être socialement partagé pour qu'une certaine communication réussisse et que les signes donnent cohérence visuelle à la composition et avec le contexte (Saigner, 2018, p.15). La culture visuelle occidentale force une transduction, une certaine construction de sens d'un mode à l'autre, du mode textuel (pour la culture lettrée en arabe) fonction textuelle et mode hybride (oral-écrit-visuel-image). L'écrit-visuel l'emporte en tant que ressource sémiotique pour la construction de sens et l'organisation visuelle-spatiale correcte, de droite à gauche, du texte-image, où se mêlent valeur informationnelle, saillance et cadrage, agentivité et intentionnalité, renforcée cette dernière par la valeur iconique du texte.

Du point de vue filmique, les inserts diégétiques de l'écriture de la protagoniste ne seront jamais alignés (Fig. 6). Le support est incliné dans les trois dimensions de pour ne pas risquer l'effacement leur nature diégétiques. La caméra en subjectif renforcera cette identification à la protagoniste. L'évidence physique est donc renforcée par le fond minimal et l'inclusion de la main qui écrit, qui renvoie directement à la diégèse et force le point de vue. La dimension physique/visuelle du texte-écrit est renforcée grâce à l'intégration de celui-ci comme mode d'expression dans le discours multimodal filmique. L'écriture est recouverte par une fonction esthétique en même temps que cognitive. Le texte-image est considéré à différents niveaux grâce à ses propriétés physiques mises en évidence dans la représentation du discours filmique à travers tout ce qui active la perception : typographie, calligraphie, peinture et même abstraction. L'écran, support physique, est d'habitude pratiquement effacé et assumé par le moyen de l'habitude d'un accord tacite. Dans des plans dans lesquels le texte-inclus devient presque texte-insert (Fig. 6) l'écran est mis en relief à travers cet élément inséré dans la diégèse, le cahier, qui lui ressemble. La fixation du document filmique acquiert ainsi la capacité de souligner l'iconicité du mot physique. Le texte écrit encadré par le texte filmique acquiert une fonction cognitive et esthétique, symbolique (simultanément signifié et signifiant) et iconique à l'intérieur du discours qui l'accueille. Le support est la matière évoquée, représentée. Des paramètres de nature esthétique (imaginaire) et fonctionnelle (communicatif pour qui soit pourvu de la littératie nécessaire) configurent le rôle joué par le texte écrit au sein du discours/de la fiction qui l'intègre comme constitutif de la diégèse. Le langage visuel, de nature continue, et la langue, de nature discontinue et composée par des unités discrètes, méritent différents abordages. Le texte écrit partage ces deux natures pour être manifestation visuelle de la langue. À l'esthétique du texte écrit se joint la connotation de l'écriture où, comme dans le photogramme analysé, calligraphie et support acquièrent importance descriptive-narrative.

#### 4. Résultats et Discussion

La communication par l'image, la littératie visuelle, a fait possible jusqu'ici pour aller au-delà du verbal. Dans les deux films analysés, la présence évocatrice, non directe, du texte écrit (à travers

les objets et les actes liés à la lecture et à l'écriture) contribue à configurer la représentation des personnages qui avancent vers la prise en charge de la propre destinée contre les contraintes externes. Le texte-image incorporé à la diégèse, reste fusionné en plusieurs degrés et sous formes différenciés à la fictionnalité construite par l'ensemble des modes intégrant le métrage. Fatima connecte directement sur la double nature de l'expression écrite de la langue qui soutient la construction du personnage, caractérisé par ses actes d'écriture. La typologie « texte-inclus » à la limite de la représentation « texte-insert » en témoigne. Ce choix représentatif de la réalité scripturale (apprentissage du code linguistique) du personnage témoigna de son agentivisation, comme une manifestation de la revendication identitaire qui passe visiblement par le texte-image non traduit. La typologisation du texte-image dans les deux films témoigne de la transformation qui se produit dans ce début du XXI<sup>ème</sup> siècle de la représentation de la femme et l'homme maghrébin dans le cinéma français à mi-chemin entre les personnages absolument en marge (sans progression dans leur contexte, à différence du héros d'*Un prophète*, dont le récit initiatique en témoigne) et des films à venir où la place sera une autre, celle qui correspondrait aux filles de la protagoniste de *Fatima*. La catégorie « texte-superposé » cataloguée dans le film d'Audiard met encore plus l'accent sur ce fait. Le traitement typographique esthétiquement intégré dans la réalité filmique vient montrer à travers sa valeur connotative la cohésion des modes constituant le discours multimodal cinématographique où il faudrait tenir compte du mode scriptural, de l'expression écrite de la langue, comme un mode à nature hybride entre le graphisme de l'image et le code langagier, entre esthétique et technique, entre connotation et dénotation. Marcel Chion (2013) élaborera une taxonomie fondatrice du traitement du texte écrit dans le document cinématographique. Les résultats de l'observation taxonomique des composants liés à l'expression écrite des langues dans les deux films choisis s'y inspirent en élargissant leur signification au-delà de la taxonomie qui n'est qu'un outil dépourvu de sens si l'on ne tient compte au préalable de la dimension multimodal du discours filmique fictionnel pour y insérer, d'un point de vue sémio-pragmatique, le mode de communication et d'expression scripturale.

### Conclusion

L'analyse de documents cinématographiques multimodaux depuis une perspective proche de la sémio-pragmatique tenant compte de la présence significative du mode scriptural, s'est avérée efficace pour enrichir la description des présences maghrébines dans la cinématographie française. Le corpus abordé étant très réduit, les résultats sont également restreints. Il se limitent à une période de transition où les discours filmiques expérimentaient un changement au sein de la production française vers un processus d'empouvoirement des personnages maghrébins. Cette transition passait nécessairement par la représentation de l'expression écrite et de la compréhension lectrice des langues chez les personnages des fictions. L'analyse par l'outil taxonomique du mode textuel intégré dans les deux films choisis s'est avéré efficace pour aborder des contenus qui impliquent l'ensemble du discours. Il faudrait néanmoins approfondir dans ce type d'approche à l'aide d'autres disciplines directement impliquées, telles que le dessin graphique (Dutrieux, 2015) ou la linguistique du signe, et se pencher sur un corpus plus rapproché des productions actuelles où, tel qu'il a été signalé au début de cet article, la présence maghrébine s'étend vers le réel cinématographique, au-delà de la diégèse.

## Références Bibliographiques

- Bateman, J.A. (2013). Multimodal analysis of film within the gem framework. *Ilha do Desterro. Studies in Modality*. Editora da USFC. 64, 49-84. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>
- Bedjaoui, A. (2014). *Cinéma et guerre de libération : Algérie, des batailles d'images*. Chihab.
- Chion, M. (2013). *L'écrit au cinéma*. Armand Colin.
- Cloarec, N. (dir.). (2007). *Le cinéma en toutes lettres : jeux d'écritures à l'écran*. Michel Houdiard Éditeur.
- Denis, S. (2009). *Le cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*. Nouveau Monde.
- Dutrieux, L. O. (2015). *Typographie et cinéma. Esthétique du texte à l'écran*. Atelier Perrousseau.
- Elayoubi, F. (2006). *Prière à la lune*. Bachari.
- Elayoubi, F. (2011). *Enfin, je peux marcher seule*. Bachari.
- Gaertner, J. (2012). Vitalité artistique et poids économique des Français d'origine maghrébine dans le paysage cinématographique français. *Hommes & Migrations*, 1297, 6-19. <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/1539>
- Gourcy, C. de (2016). Le cinéma a besoin de l'individu, les migrants ont besoin du cinéma pour redevenir des individus. Entretien avec Andrea Segre. *Revue Européenne des Migrations Internationales*. Université de Poitiers, vol 32 (3&4), 131-146. <http://journals.openedition.org/remi/8209>
- Huber-Yahi, N. (2012). Le métissage en salle ou les "Algériens" à l'écran. *Hommes & migration*. 1295, 130-142. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1079>
- Kaganski, S. (2015). "Fatima" : l'éblouissante pulsion de vie d'une immigrée en France. <https://www.lesinrocks.com/cinema/fatima-21103-02-10-2015/>
- Kress, G. et Van Leeuwen, T. (2021). *Reading Images. The Grammar of visual Desing*. Routledge.
- Lacelle, N. (2012). L'enseignement de la multimodalité par le film. *Québec Français*, (166), 53–55. <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2012/166-qf0266/67270ac.pdf>
- Macheret, M. (2017). *Fatima un film de Philippe Faucon. Lycéens et apprenants au cinéma – 150 Dossier enseignant*. CNC-Caprici-editeur de cinéma. [https://laac-auvergnerhonealpes.org/wp-content/uploads/2017/10/DM\\_Fatima\\_WEB\\_acc.pdf](https://laac-auvergnerhonealpes.org/wp-content/uploads/2017/10/DM_Fatima_WEB_acc.pdf)
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. De Boeck
- Rowland, C. & Bértolo, J. (coord.) (2015). *A escrita do cinema : ensaios*. Documenta
- Scheibling, J. (2020). Les représentations des femmes maghrébines dans le cinéma français postcolonial. *Hommes & Migrations*. 2020/4. 1331, 220-224. <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2020-4-page-220.htm>
- Sagnier, C. (2018). *Des images et des mots... au XXIe siècle. Nouvelles perspectives sur la multimodalité, la communication visuelle et les multilittératies*. Peter Lang. ECÉtudes Contrastives. Vol. 13

## Références filmiques

- Audiard, M. (Réalisateur). (2006). *Un prophète*. Why Not Productions; Chic Films; Page 114; France 2 Cinema; UGC Images; BIM Distribuzione; Celluloid Dreams; Canal+; Cinecinema.
- Benguigui, Y. (Réalisatrice). (2001). *Inch'alla dimanche*. Bachir Deraïs
- Bentoumi, F. (Réalisateur) (2020). *Rouge*. Les Films Velvet; Les Films du Fleuve; RTBF (Télévision Belge); VOO; BE TV; CNC; Canal+; Ciné+; Wallimage.

- Benyamina, Houdda (Réalisatrice) (2016). *Divines*. Easy Tiger; France 2 Cinema; France Télévisions.
- El Ftouh, Y. & Ladjimi, M. (Réalisateurs). (1997). *Le ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français*. Gaumont.
- Faucon, P. (Réalisateur). (2016). *Fatima*. Istiqlal Films; Arte France Cinéma; Possibles Média; Rhône-Alpes Cinéma.
- Godard, J.-L. (Réalisateur). (2010). *Film socialisme*. Vega Film; Office Fédéral de la Culture; Télévision Suisse-Romande (TSR); Ville de Genève; Suissimage; Fondation Vaudoise; Fonds Regio Films; Wild Bunch; Canal+.
- Gilbert, L. (Réalisateur). (1967). *On ne vit que deux fois*. EON Productions
- Kechiche, A. (Réalisateur). (2001). *La faute à Voltaire*. Jean-François Lepetit
- Mention-Shaar, M-C. (Réalisatrice). (2023). *Divertimento*. Easy Tiger; Estello Films; France 2 Cinéma.
- Serreau, C. (Réalisatrice). (2001). *Chaos*. Bac Films; DH Film Service; Eniloc Films; France 2 Cinéma; Les Films Alain Sarde; Studiocanal.

### Conflit d'intérêt

L'auteur déclare ne pas avoir de conflit d'intérêts.

### Comment citer cet article selon la méthode APA:

Busto Núñez, M (2024), Croisement d'écritures et identités maghrébines au cinéma français; « Un prophète » et « Fatima », *Journal of Languages & Translation*, 04(02), laboratoire de Technologies de l'Information et de la Communication dans l'Enseignement des Langues Etrangères et Traduction, Université Hassiba Benbouali, Chlef, Algérie, pp 1-13.