

## DOSSIER THÉMATIQUE :

L'adaptation comme transfert :  
passage et appropriation de récits occidentaux

# L'ADIEU HORS DE TOUT LIEU. L'ESPACE FUNÉRAIRE RÉINVENTÉ PAR J. AMADO, RÉIMAGINÉ PAR O. FAZWY

**Dahlia El-Séguiny**

Université du Caire

**ABSTRACT** | Dans *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte* de Jorge Amado et son adaptation cinématographique égyptienne, *Le Paradis des anges déchus* d'Ossama Fawzy, les préparatifs des funérailles donnent lieu à une réflexion ironique sur la vie et la mort, et sur la confrontation entre le système de valeurs de la bourgeoisie et celui des marginalisés. Cet article étudie la question des frontières, « réelles » ou virtuelles, entre des espaces narratifs. Il s'appuie sur le concept d'hétérotopie (Michel Foucault) qui offre une réflexion sur la constitution d'un « espace différent » au sein d'un emplacement réel, et sur la notion d'intermédialité (Silvestra Mariniello) qui interroge l'espace conceptuel émergeant entre différents médiums tangents. L'analyse des procédés narratifs et des techniques cinématographiques éclaire la façon dont un espace privé, profane et quotidien se métamorphose en un espace public, sacré et funéraire.

**MOTS-CLÉS** | Hétérotopie – sacralisation – intermédialité – matérialisation – souvenir – funéraire.

**ABSTRACT** | In *The Double Death of Quincas-Water-Bray* by Jorge Amado and its Egyptian cinematographic adaptation, *The Paradise of the Fallen Angels* by Ossama Fawzy, the funerary preparation leads to an ironic reflection on life and death, and the confrontation between the value systems of the bourgeoisie and the marginalized. This article studies the question of borders, “real” or virtual, between narrative spaces. It's based on the concept of *heterotopia* (Michel Foucault) which offers a reflection on the constitution of a “different space” within the real location, and the notion of *intermediality* (Silvestra Mariniello) which questions the conceptual space that emerges between different tangent mediums. The analysis of narrative processes and cinematographic techniques illuminates the way a private, profane and everyday space is transformed into a public, sacred and funeral space.

**KEYWORDS** | Heterotopia – sacralization – intermediality – materialization – memory – funeral.

En 1959, le romancier brésilien Jorge Amado publie *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*<sup>1</sup>. En 1999, ce roman est adapté dans le film égyptien : *Le Paradis des anges déchus*<sup>2</sup>, par le réalisateur Ossama Fawzy et le scénariste Moustafa Zekry. À quelques exceptions près, le scénario maintient le fil conducteur du roman.

Favorisant la microhistoire, les deux récits participent d'emblée de l'ironie. Réfléchissant sur la vie et la mort, ils éclairent le contraste entre deux discours produits par deux milieux opposés : bourgeois (la famille du défunt) et marginalisés (ses compagnons). Roman et film dénoncent l'hypocrisie de la bourgeoisie face à la mort, et pointent par ailleurs l'extravagance troublante des attitudes des marginaux dans les classes populaires. Plus qu'une opposition entre deux systèmes de valeurs et deux classes sociales, les deux récits se développent dans deux séries de sphères opposées : espaces des vivants et ceux des morts.

Néanmoins, une différence majeure distingue le mode narratif du roman de celui du film. Le roman d'Amado appartient au réalisme magique latino-américain. Ce courant se caractérise par « le choix dans un récit fictionnel, avec une diégèse réaliste, d'intercaler des faits surnaturels, sans distanciation par le narrateur<sup>3</sup> ». Ainsi, dans *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*, sont réunis les traits de l'œuvre amadienne de l'époque : « le réalisme merveilleux, le roman social, la poésie épique » avec l'introduction d'un élément nouveau : « l'humour<sup>4</sup> ». Il en va autrement dans le film qui se situe plutôt à mi-chemin entre néoréalisme et réalisme magique –les deux courants qui constituent le nouveau cinéma égyptien<sup>5</sup> dans les années 1980 et 1990. Fantaisie macabre et humoristique, le film est plus « vraisemblable », pour ainsi dire, que le roman du fait que l'intrusion des actes et des incidents irrationnels y est fort restreinte.

Joaquim Soares de Cunha (JSC), « issu de bonne famille », époux et père idéal, et « fonctionnaire exemplaire de la Perception<sup>6</sup> » prend sa retraite. À cinquante ans, il quitte sa famille, rompt avec son milieu et rejoint une communauté de marginalisés, où il mène une vie de vagabond sous le nom de Quinquin-La-Flotte (QLF). Dans le film égyptien, le protagoniste devient Mounir Rasmy (MR) et prend le nom de Tabl après avoir choisi sa nouvelle vie de vagabond. Admiré et vénéré par son nouvel entourage, il noue des relations d'amitié et d'amour avec des marginalisés qui le considèrent comme leur héros et protecteur. Quand sa

1- AMADO Jorge, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*, trad. du brésilien par BOISVERT Georges, Paris, Éditions Stock, Collection La cosmopolite, 2008.

2- *Le Paradis des anges déchus* (FAWZY Ossama, 1999, Égypte).

3- BERTIN-ELISABETH Cécile, « Aux origines du réalisme magique et du réel merveilleux : la fécondité oubliée du vénézuélien Enrique Bernardo Núñez », in *Archipélies* [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2018. URL : <https://www.archipelies.org/106>.

4- BASTIDE Roger, « Préface » des *Deux morts de Quinquin-La-Flotte*, p. 28.

5- FARID Samir, « Al Mawja al-Jadida fi al-Cinéma al-Misreya » (*La nouvelle vague dans le cinéma égyptien*). Publications du ministère de la culture. Damas. 2005

سمير فريد، «الموجة الجديدة في السينما المصرية»، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، ٢٠٠٢، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

6- AMADO Jorge, *Les deux morts de Q-L-F*, p. 68.

filles, Vanda dans le roman, Salwa dans le film, apprend la mort de son père, elle insiste malgré l'opposition de sa famille, à lui organiser des obsèques dignes. Mais, les amis les plus fidèles du protagoniste lui font leurs adieux d'une manière plus qu'extravagante. Au cours de cette nuit transfigurée par une atmosphère plus magique dans le roman que dans le film, ils amènent leur « chef », QLF, ou Tabl, dans une promenade nocturne dont il ne revient jamais.

Incontestablement, *Le Paradis des anges déchus* est l'un des films les plus aventureux de la « nouvelle vague » du cinéma égyptien<sup>7</sup>. Amado a le pouvoir de « raconte(r) des histoires singulières, d'un pays très particulier et original, en leur donnant une valeur universelle.<sup>8</sup> » C'est précisément cette dimension universelle que le film égyptien garde dans sa transposition culturelle du roman. Par exemple, le « double climat, mythique et sensuel<sup>9</sup> » de la ville portuaire de Bahia devient, dans le film, la nuit dans la ville-capitale du Caire qui apparaît étrangement comme une ville fantôme. Par ailleurs, l'apparition d'un personnage mort-vivant dans le monde diégétique « réel » du film se produirait d'habitude à travers plusieurs techniques : un *flash-back*, ou une image mentale émergente dans l'esprit d'un personnage vivant ou au niveau de l'inconscient (dans un rêve, lors d'une hypnose...), etc. Quelles que soient les conditions de la mort du personnage, son corps demeure évidemment immobile. Compte tenu de la rareté des films d'horreur égyptiens, l'apparition d'un sujet *mort-vivant* dans un espace narratif « réel » est une situation qui produirait peut-être un effet comique et qui, aux yeux du spectateur, serait de l'ordre de l'in vraisemblable. D'où l'originalité du film qui produit un imaginaire diégétique étrange, mais adapté aux référents culturels collectifs qui fondent, entre autres, l'expérience spectatorielle du public égyptien. Aussi le film n'est-il pas perçu comme une comédie fantastique.

Nous examinerons comment les frontières poreuses entre certains espaces narratifs contigus modifient les caractéristiques et fonctions de ceux-ci. Des emplacements réels et présents dans l'univers diégétique font temporairement office d'autres lieux réels mais absents dans la diégèse. Nous étudions les procédés narratologiques à travers lesquels un espace privé, profane et consacré aux activités quotidiennes se métamorphose en un espace public, sacré et dédié aux rituels funéraires. Nous nous appuyons sur deux concepts interrogeant la question de frontières, qu'elles soient réelles ou virtuelles. D'où la possibilité d'établir un rapport de « continuité » entre eux. Le concept d'*hétérotopie*, introduit par Michel Foucault, offre une réflexion sur la constitution d'un « espace différent » au sein de l'emplacement réel. Par ailleurs, la notion d'*intermédialité* permet d'examiner le fonctionnement des frontières du fait

---

7- À la 5e Biennale des cinémas arabes, tenue en 2000 à l'Institut du monde arabe (Paris), ce film a remporté ex-aequo le prix spécial du jury. Mahmoud Hemed, vedette et producteur du film, a remporté le Prix du Meilleur Acteur au Festival de Damas.

8- BASTIDE Roger, « Préface » des *Deux morts de Q-L-F*, p. 35.

9- *Ibid.*, p. 30.

que, selon Silvestra Mariniello, ce concept interroge l'« espace conceptuel » qui existe entre différents médiums tangents.

Après l'introduction de précisions théoriques sur ces deux concepts, nous étudierons deux niveaux de la métamorphose des espaces narratifs, dans le roman et le film.

## L'interaction entre espaces et médiums contigus

Dans « Des espaces autres »<sup>10</sup> (1967), Foucault développe le concept de l'hétérotopie, qu'il a introduit pour la première fois dans *Les Mots et les Choses* (1966). Il pose un certain nombre de principes caractérisant un lieu hétérotopique. Nous en retenons trois. Premièrement, l'opposition entre : les utopies, ces « emplacements sans lieu réel » qui « entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée<sup>11</sup> », et les hétérotopies, des « emplacements réels » qui par leur mode de fonctionnement interne semblent isolés de leur espace environnant :

- « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles [...] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.<sup>12</sup> »

Deuxièmement, selon Foucault, un lieu hétérotopique se caractérise par des « découpages du temps » dans le sens où l'individu « se trouv[e] dans une sorte de rupture absolue avec [son] temps traditionnel ». Dans ce sens, il considère le cimetière comme « un lieu hautement hétérotopique<sup>13</sup> ». Les morts, congédiés hors de l'espace des vivants et appartenant à des générations de tous les temps révolus, « occupent » éternellement cet emplacement réel qu'est le cimetière, où ils finissent toutefois par s'anéantir. Ainsi, soutient Foucault, le cimetière devient l'espace où a lieu l'effacement du temps et de l'être vivant.<sup>14</sup> Troisièmement, un lieu hétérotopique ne se constitue pas pour autant comme un espace clos, impénétrable. En effet, il s'agit d'une catégorie d'espaces accessibles sous conditions :

- « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. [...] Ou bien

---

10- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et Écrits IV, 1980-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 752.

11- *Ibid.*, p. 755.

12- *Ibid.*, pp. 755-756.

13- *Ibid.*, p. 755-759.

14- *Ibid.*, p. 759.

on y est contraint, [...] ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission [...]. Il y a même d'ailleurs des hétérotopies [...] entièrement consacrées à ces activités de purification, [...] mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou [...] purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves.<sup>15</sup> »

Et, ajoutons-nous, comme dans les *chambres mortuaires*.

En effet, dans le roman et le film, le récit est produit à travers deux processus : d'abord, la métamorphose d'un espace narratif « réel » en un lieu hétérotopique « irréel » ; ensuite, l'interaction entre un sujet principal (père), un sujet secondaire (fille), et la matérialité de certaines composantes de ce lieu hétérotopique où ils sont réunis. Chez Amado, tout le récit relève uniquement du scriptural, alors que chez Fazwy, le récit est produit par les images cinématographiques incluant parfois des photos. D'où l'intérêt de l'approche intermédiaire dans l'analyse.

Introduite au milieu des années 1990, la notion d'intermédialité est une approche interdisciplinaire qui s'intéresse « à la matérialité de productions culturelles étudiées<sup>16</sup> », et qui examine différents types de rapports entre les médias à l'intérieur d'une production culturelle. Parmi diverses conceptions de cette notion, nous nous appuyons sur celle forgée depuis 1994 par Silvestra Mariniello. Il importe d'emblée de clarifier deux concepts fondamentaux dans toute réflexion sur l'intermédialité. D'une part, le *médium* rend possibles « les échanges dans une certaine communauté » : il agit comme « milieu » où « [c]es échanges ont lieu » ; c'est aussi un « dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) ».<sup>17</sup> D'autre part, la *médiation* est considérée comme un processus enclenché perpétuellement à tous les niveaux de notre existence. Elle consiste à donner une forme matérielle (l'écrit, la parole, l'image, etc.) à ce qui, de par sa nature, est immatériel.

Selon Mariniello, l'intermédialité est conçue comme une situation résultant de la contiguïté entre divers médiums. Cette contiguïté ne s'inscrit pas pour autant dans une logique de fusion, mais plutôt dans celle du croisement qui entraîne une interaction entre des « milieux » distincts et juxtaposés :

- « L'intermédialité n'est pas un médium et un autre, la différence des résultats des deux médias, mais l'événement de cette différence ; [...] l'émergence de cette zone qui trouble la connaissance des choses et des êtres, le concept nomme la nécessité d'un changement dans la pensée.<sup>18</sup> »

15- *Ibid.*, p. 760.

16- Besson Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, p. 3, <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>

17- MÉCHOULAN Éric, « Intermédialité : Le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1, 2003, p. 19.

18- MARINIELLO Silvestra, « Commencements », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, *ibid.*, p. 52. C'est l'auteur qui souligne.

Mariniello souligne que l'intermédialité relève « du mouvement et du devenir<sup>19</sup> ». Aussi l'enjeu est-il de réfléchir à cette dynamique qui fonde ce concept. D'ailleurs elle s'applique à « repérer les composantes de l'intermédialité » en précisant :

- « « Inter », par exemple, comme dans « intertextualité » qui indique le renvoi d'une pratique médiatique à une autre, ainsi que la spatio-temporalité suspendue de l' « entre-deux » ; « médium », le milieu dans lequel a lieu un événement ; « médiation », qui renvoie à la façon dont une rencontre est possible entre un sujet et le monde, entre deux sujets dans un mouvement qui, à chaque fois, les constitue l'un par rapport à l'autre ; appareil, qui dévoile la façon dont la technique informe la rencontre ; devenir, qui révèle la dynamique inséparable de toute médiation.<sup>20</sup> »

En effet, la médiation « s'inscrit dans un processus de transformation continue<sup>21</sup> ». Autrement dit, en permanente interaction, le sujet, pris à la fois dans sa corporéité et dans son immatériabilité, et le médium, dans lequel se déroule l'action, produisent des signes porteurs de multiples significations :

- « L'intermédialité [...] est l'inscription de la médiation dans la matière, en tant que mouvement de flux, de signes, d'intensités, sans se rapporter à des pôles définis de sujet producteur/média/sujet déchiffreur/sens, etc.<sup>22</sup> »

Ainsi, nous recourons au concept de l'intermédialité pour expliquer comment dans les situations dites intermédiaires, les différents médiums contigus prennent *matériellement* part à la production et à l'actualisation du souvenir. *A priori*, le sujet principal est en soi dans l'entre-deux, des deux vies et deux corps de vagabond et de bourgeois. Corollairement, le sujet secondaire se situe dans l'entre-deux, du cadavre restauré du sujet principal, des photos et des images mentales actualisant le passé.

Dans les deux récits, la famille du protagoniste s'oppose au vœu de sa fille d'organiser la veillée mortuaire de son père dans la maison familiale. Dans le roman, Vanda finit par faire effectuer la préparation du cadavre et la levée du corps dans le modeste logis de son père. Mais dans le scénario adapté, Salwa insiste de faire emporter le cadavre de son père dans la maison familiale, où devrait avoir lieu la levée du corps le lendemain. Vanda/Salwa passe, toute seule, un dernier moment devant le corps de son père, dans le pauvre logis de QLF/ le bureau élégant de MR. Dans roman et film, la thématique de la mort est prédominante. Nombreuses en sont les manifestations sur les niveaux lexical et audiovisuel : cadavre, compagnie funèbre, cercueil, obsèques, enterrement,

---

19- MARINIELLO Silvestra, « Présentation », in Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies, « Cinéma et intermédialité », vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 7.

20- Silvestra Mariniello, « Commencements », art. cit., p. 48.

21- EL KHACHAB Walid, *Le mélodrame en Égypte. Déterritorialisation, intermédialité*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2003, pp. 280-281.

22- *Ibid.*, pp. 321-322.

etc. Or, avec la disparition du cadavre du protagoniste, l'église et le cimetière –jusqu'ici évoqués verbalement dans les deux récits– semblent avoir perdu leur raison d'être et n'y apparaissent jamais. Cette séquence deviendrait ainsi comme un *dernier adieu* et fonctionne comme une première « clôture » dans les deux récits. Quelques gestes effectués par la fille attribuent, aux deux espaces narratifs « réels » profanes ayant servi de chambres mortuaires, les caractéristiques des espaces « autres », au sens foucauldien du terme. Dans ce sens, ils seraient métaphoriquement équivalents à deux lieux réels, où les proches du défunt se recueillent une dernière fois devant un cercueil (ouvert ou fermé) où repose son cadavre, avant qu'il ne soit emporté ou inhumé : d'abord au *chœur d'une église*, ensuite à un *tombeau*.

### La sacralisation de l'espace profane

À travers une narration ultérieure dans le roman et simultanée dans le film, les deux récits relatent les événements postérieurs au décès du protagoniste. Dans le roman, des mini-récits rétrospectifs enchâssés, le plus souvent relatés par le narrateur du récit premier, renforcent le contraste entre les deux faces du protagoniste : le vagabond QLF et le respectable JSC. Le récit abonde dans l'usage de deux champs lexicaux opposés : le vagabond est « tafialeur, débauché et joueur impénitent<sup>23</sup> », par opposition au « citoyen » bourgeois « irréprochable<sup>24</sup> ». Cette opposition est aussi bien d'ordre moral que physique. Après la préparation du cadavre, habillé dans les règles de l'art,

- « Quinquin-La-Flotte était redevenu à sa mort ce vénérable et respectable Joaquim Soares da Cunha, issu de bonne famille, fonctionnaire exemplaire de la Perception, au pas mesuré et au visage bien rasé, avec veston noir d'alpaga et serviette sous le bras [...].<sup>25</sup> »

C'est une véritable métamorphose que subit le cadavre qui n'était d'abord qu'un :

- « mort peu présentable [...]. Un cadavre à jeter à la morgue pour être transporté dans le fourgon de la police jusqu'à la faculté de médecine et servir ensuite aux travaux pratiques des étudiants [...].<sup>26</sup> »

Outre la voix du narrateur externe, celle de Vanda est la seule dans sa famille qui non seulement insiste à enterrer son père comme il faut, mais qui en rappelle à sa famille les vertus :

- « Malgré tout ce qu'il a fait, c'est mon père. Je ne veux pas qu'il soit enterré comme un Vagabond.<sup>27</sup> »

---

23- Amado Jorge, *Les deux morts de Q-L-F*, p. 76.

24- *Ibid.*, p. 80.

25- *Ibid.*, p. 68.

26- *Ibid.*, p. 76.

27- *Ibid.*, p. 86.

- « Mais maintenant elle se sentait contente, en regardant le cadavre dans un cercueil presque luxueux, en costume noir [...] n'avait-elle pas restauré la personne de Joaquim Soares de Cunha, cet époux et père timide et bon autant qu'obéissant [...].<sup>28</sup> »

Sous ce rapport, le film de Fawzy va plus loin que le roman dans l'élaboration du point de vue de la fille.

Tout comme dans le roman, la narration du récit cadre se développe dans le film le plus souvent à travers une focalisation externe. Visuellement, le contraste entre Tabl et MR est souligné à travers des plans successifs qui dévoilent par des *travellings* certains détails caractéristiques des deux milieux sociaux (éléments de décor, tenues vestimentaires, registre de langue, etc.). D'un côté, les gros plans et les plans rapprochés cadrant le cadavre de Tabl mettent l'accent sur son apparence fort crasseuse. D'un autre côté, dans le salon de la maison de MR, les gros plans cadrant quelques photos en noir et blanc et en couleurs du protagoniste font progressivement ressortir les traits de son visage : toujours souriant, bien rasé, une fine moustache bien dessinée, habillé en costume. C'est sur ces photos dans le contre-champ que Salwa, filmée dans un plan rapproché poitrine, jette un long regard. Sans regarder la maîtresse de son père qui venait de lui annoncer sa mort, Salwa la prévient fermement :

- « Mon père s'appelle Monsieur Mounir Rasmy. Je suis désolée, ce nom-là que tu évoques est un nom qu'il s'est choisi, et moi j'espère l'enterrer dignement, pour que les gens se souviennent de lui tel qu'il était il y a dix ans. Cette histoire de Tabl, le vagabond et le joueur aux cartes, il faut absolument l'oublier, pour que le souvenir de Mounir Rasmy, le haut fonctionnaire, conservateur, revienne dans l'esprit des gens. »<sup>29</sup>

À cet égard, le film rend le personnage de la fille du protagoniste plus fort mais aussi plus tolérant. « Quiconque a des caprices, dit-elle à sa mère, mais ceux de papa étaient un peu longs... Des caprices d'un moine ou d'un prêtre... ». Par ce rapprochement, Salwa élève son père à un rang supérieur à celui des hommes ordinaires. Le point de vue de la fille la situe à mi-chemin entre deux visions du monde : la compréhension individuelle des « caprices » d'un homme, et la condamnation collective perpétuelle, du « péché » impardonnable.

Toute silencieuse, Vanda la fille du protagoniste semble chercher un isolement complet. Elle effectue une rupture totale entre le logis/le bureau de son père et la dimension temporelle de son environnement. Pour ce faire, Vanda ferme dans le roman la fenêtre de la chambre et bloque ainsi la lumière du jour.<sup>30</sup> En d'autres termes, elle efface les caractéristiques des lieux réels qui la réunissent avec son père, et les substitue à des attributs d'un autre lieu, évoqué verbalement

---

28- *Ibid.*, p. 94.

29- Les propos extraits du film sont traduits par l'auteur de cet article.

30- AMADO Jorge, *Les deux morts de Q-L-F*, pp. 95-96.



mais absent visuellement dans les deux récits : le *maître-autel* d'une église. Nombreuses en sont les composantes : une pièce enveloppée dans un silence complet et plongée dans la pénombre, des bougies créant une ambiance sacrée, un cadavre reposant dans un cercueil, « les mains croisées sur la poitrine dans une attitude de pieuse componction<sup>31</sup> ».

Dans le film, le dernier adieu est construit dans le bureau faiblement éclairé de MR. Au fond du cadre, à travers une grande fenêtre ouverte, la lumière du jour, accompagnée du chant d'oiseaux, s'infiltré dans le bureau et jette un faible rayon de lumière sur le cadavre allongé sur la surface du bureau. Salwa s'approche du bureau et allume deux bougies près du cadavre. Dans un plan rapproché en contre plongée, sont dévoilées pour la première fois les expressions de son visage : jetant un regard triomphant sur le corps de son père, en poussant un soupir de soulagement. (Fig. 5) Une caméra subjective cadre, par un travelling et dans de gros plans en plongée, le cadavre de son père, bien rasé et habillé. (Fig. 6) Apparemment satisfaite du résultat, elle ferme la fenêtre et les rideaux (Fig. 7), puis allume les deux autres bougies.

D'une part, tout comme dans le roman, les vitres de la fenêtre et les rideaux du bureau dont la porte est également fermée, tracent dans le film une « frontière » entre des espaces opposés : l'intérieur d'une église (Fig. 8) et un salon, et coupant ainsi cette pièce du reste de l'appartement bourgeois, situé dans un quartier résidentiel de la capitale. D'autre part, le geste d'allumer des cierges est un acte de foi qui matérialise l'amour de Dieu, et un rite funéraire qui symbolise l'immortalité de l'âme. En l'absence d'une tombe, les deux pièces, ayant fonctionné jusque-là comme le chœur d'une église, deviennent comme un lieu de commémoration, un tombeau. Équivalent visuel du dernier adieu dans le roman, fait dans le chœur d'une église, cette scène est un *leitmotiv* qui revient tout au long des deux récits opposant le sacré au profane, le spirituel au charnel, le céleste au terrestre, le mortel à l'éternel.

### **L'actualisation du souvenir : épiphanie d'une pierre tombale**

Dans la séquence du dernier adieu, la fille s'efforce d'effacer de sa mémoire la seconde vie de son père. En effet, effacer les traces de QLF/JSC, c'est parvenir à purifier JSC/MR et l'enterrer sereinement. Dans le logis de QLF et le bureau de MR, apparaît pour la première et la dernière fois le « véritable » corps du père reposant dans ou à côté de son cercueil. Isolés du reste du monde diégétique « réel », ces espace-temps fonctionnent désormais comme un lieu hétérotopique : un tombeau.

Le récit inventé par des bourgeois et celui rapporté par des marginalisés insistent sur la *mémoire*, le souvenir du mort. Des mini-récits rétrospectifs enchâssés évoquent à plusieurs reprises dans le roman la première mort, « sinon physique

---

<sup>31</sup>- *Ibid.*, p. 94.

du moins morale », du protagoniste. Pour « faire resplendir (sa) mémoire », la famille de JSC l'a « déclar[é] mort pour la société<sup>32</sup> ». De même, dans le film, après la découverte de la mort de Tabl, sa bien-aimée, une prostituée, révèle à une amie que le protagoniste est issu d'une « bonne » famille : « Désespérée, sa famille l'a considéré comme mort. » Ainsi, la mort, comme incident et comme notion, semble être le seul moyen de purifier la mémoire du défunt.

Toutefois, les pensées et sentiments de Vanda (roman), ainsi que des propos et points de vue de Salwa (film), esquissent l'image définitive qu'elle tient à garder de son père. Le besoin de récupérer cette image idéale émane d'un attachement pour le père et d'une éducation bourgeoise. Plus qu'un plaidoyer en faveur de son père, le discours de Salwa, cadrée seule dans des plans rapprochés, s'adressant à sa mère, prépare le spectateur à l'apparition imminente de l'ancienne-nouvelle image de MR (Fig. 2 et 6) et, partant, à la décision prise par sa fille :

- « Maman, Mounir Rasmy était mon père, et il me semble qu'il était un père idéal pour moi, et [...] un époux idéal pour toi. [...] tu dois oublier les dix dernières années de la vie de Mounir Rasmy, pour que les gens puissent également oublier... »

En plus de sa vocation hygiénique et de sa fonction esthétique, la restauration du corps du protagoniste est un moteur narratif principal des deux récits. La séquence du dernier adieu nous invite à interroger le rôle de la corporéité du père dans le processus de la reproduction de la « mémoire » du défunt. En nous appuyant sur la notion d'*intermédialité*, nous analysons des rôles assignés au corps du sujet principal, perçu comme *stimulus* et comme *médiation*.

Premièrement, retrouver l'image matérielle du corps de son père fonctionne comme un *stimulus* de la mémoire involontaire de Vanda/Salwa. Cette « rencontre » déclenche le processus de la reconstruction, dans l'esprit de la jeune femme, des images mentales qui actualisent ses souvenirs avec son père. En ce sens, l'extrême importance du corps restauré tient à ce qu'il représente la première étape du passage du sujet du monde des vivants à celui des morts.

Deuxièmement, tout comme le récit littéraire, le récit filmique place les personnages constamment dans des situations intermédiales. La corporéité de JSC/MR est perçue comme une *médiation* entre les deux âmes incarnées dans son corps (QLF-JSC, MR-Tabl), entre ses « deux corps » (QLF et Tabl respectivement dans la peau de JSC et MR), entre ses deux vies passées et sa mort. Dans le roman, l'actualisation des souvenirs d'enfance et d'adolescence se produit à travers des images mentales dans la tête de sa fille. Nous repérons deux procédés narratifs principaux.

D'une part, la réitération des mini-récits fait alterner les deux images opposées du protagoniste : JSC « époux et père timide et bon autant qu'obéissant » et QLF « [r]oi des vagabonds de Bahia », le « philosophe en guenilles de la rampe

---

32- *Ibid.*, p. 68.

du Marché », le « patriarche des milieux de la basse prostitution ». D'autre part, le narrateur externe fait des incursions dans l'esprit de Vanda. Ainsi on apprend que le départ de JSC a tellement affecté sa fille que le souvenir du vagabond QLF l'emporte sur les beaux souvenirs de Vanda avec son père. Aussi s'efforce-t-elle pour « arracher du fond de sa mémoire des scènes oubliées<sup>33</sup> », ces moments tendres qui l'avaient réunie à son père.

Toutefois, reconstruire une version personnelle de ses souvenirs familiaux exige un exercice de longue haleine qui ne dépend pas que de la volonté de l'individu :

- « On ne décide pas de se souvenir, ou d'oublier. Le souvenir nous vient comme l'oubli s'empare de nous. Et l'oubli – loin de détourner des morts ou de répondre à notre besoin de n'être plus affrontés à eux – provient de l'existence qui se trame entre nous, bien plus que de défaillances qui, comme telles, seraient surtout individuelles.

La mémoire suppose une juste chronologie [...]. L'histoire – l'histoire à quoi nous entraîne la mémoire involontaire – s'arrange au contraire de chevauchements et d'inversions chronologiques. Et ce n'est pas l'événement isolé qui doit posséder une signification, mais la logique narrative qui trouve cet événement.<sup>34</sup> »

D'ailleurs, révélées par le narrateur interne, les pensées de Vanda indiquent l'impossibilité d'effacer de sa mémoire les traces de la seconde vie de son père :

- « Vanda aurait voulu se montrer généreuse et bonne, oublier les dix dernières années comme si elles avaient été lavées par les hommes des pompes funèbres à l'aide du chiffon imbibé d'eau savonneuse dont ils s'étaient servi pour débarrasser de sa crasse le corps de Quinquin.<sup>35</sup> »

Cette métaphore du lavage « exfoliant » la peau du protagoniste des traces de son vagabondage est mise en relief dans le film de Fawzy dans toute une séquence inventée dans le scénario. Le lent travelling (gros plans et plans rapprochés en plongée) suit les mains d'un soignant frottant avec une éponge naturelle de bain et de l'eau savonneuse le cadavre nu de Tabl, déposé sur la surface vitrée du bureau. (Fig. 1 et 3) Le travelling laisse voir au-dessous de cette surface des photos, en noir et blanc et en couleur, de MR avec sa fille. À peine visibles, parce que couvertes de l'eau savonneuse chargée des « saletés », ces photos matérialisent visuellement quelques souvenirs de la vie familiale de MR, presque oubliés par ses proches. Le cadrage de ces bribes de photos crée une situation intermédiaire : la fille s'y trouve dans l'entre-deux de deux corps, matérialisés par le médium photographique (MR) et par le médium filmique (Tabl), ainsi que de trois temporalités (passé lointain, passé récent, et présent de la narration).

33- *Ibid.*, p. 93-96.

34- BAUDRY Patrick, « La mémoire des morts », in *Tumultes*, n° 16, 2001/1, pp. 38-39. C'est l'auteur qui souligne.

35- AMADO Jorge, *Les deux morts de Q-L-F*, p. 95.

De surcroît, dans la séquence du dernier adieu l'intrusion du photographique dans le filmique fonctionne comme une médiation matérialisant des souvenirs actualisés dans la mémoire de Salwa. Au-dessous de la vitre nettoyée, deux photos cadrées en gros plans apparaissent nettement (Fig. 4 et 10), se substituant aux récits rétrospectifs enchâssés dans le roman. Cette surface vitrée apparaît comme une métaphore de la frontière invisible entre les deux vies du protagoniste. Juxtaposant passé et présent, la transparence de la vitre interroge la précarité des frontières entre les souvenirs relevant des deux phases de la vie de MR dans la mémoire de sa fille.

Dans le roman, cet instant est comme une métaphore de l'enterrement symbolique du père par sa fille, le logis de QLF, hétérotopie du chœur d'une église, étant une métaphore du tombeau. D'ailleurs, les frontières ayant délimité les deux hétérotopies susmentionnées commencent à s'effacer d'une manière progressive à travers une narration linéaire. D'abord, un coup de théâtre corrompt toute la mise en scène solennelle du dernier adieu : JSC se révèle subitement comme un mort-vivant et redevient QLF en reprenant son habitude d'offenser sa fille par de gros mots. Ensuite, l'arrivée d'autres personnages dans ces deux pièces<sup>36</sup> et la réouverture des fenêtres rétablissent le rapport, jusqu'alors rompu, entre ces deux espace-temps et leurs environnements. Le chœur de l'église et le tombeau, jusqu'alors enveloppés par un « silence funèbre<sup>37</sup> », redeviennent le « misérable taudis » de QLF<sup>38</sup>.

Quant au film, le passage de l'espace hétérotopique à l'espace-temps « réel » y est rendu par une ellipse narrative. Un fondu enchaîné entre la séquence du dernier adieu (Fig. 10) et la scène de l'arrivée des amis de Tabl en bas de sa maison rend compte visuellement du passage du temps entre ces les deux moments. La réapparition des trois amis de Tabl visitant la maison de celui-ci réactualise par métonymie le contraste entre espace marginalisé et espace bourgeois, et marque le retour aux espaces narratifs profanes. En outre, le bureau perd ses caractéristiques d'espace hétérotopique, de tombeau métaphorique. Éclairé uniquement par la lueur des bougies dans le bureau, le cadavre de Tabl gît dans un cercueil ouvert. Sur le plan sonore, les rires hystériques des trois amis chantant autour du cercueil troublent le calme absolu du « bureau-tombeau ». Sur le plan visuel, leurs visages filmés en gros plans en contre plongée et leurs silhouettes démoniaques envahissent l'atmosphère lugubre de la pièce. L'un d'eux s'exclame : « la pièce est comme une tombe ! », un autre ouvre la fenêtre et un troisième allume la lumière. Sous cette nouvelle lumière, l'atmosphère mi-sacrée, mi-spirituelle se dissipe littéralement, faisant apparaître le bureau comme espace de travail. De surcroît, le vagabond enfin « dompt[é]<sup>39</sup> », son

36- Dans le roman, d'autres membres de la famille de JSC ensuite des amis de QLF se rejoignent à Vanda ; dans le film, les amis de Tabl se rendent à la maison de Salwa pour faire adieu à leur ami.

37- AMADO Jorge, *Les deux morts de Q-L-F*, p. 99.

38- *Ibid.*, p. 70 et p.100.

39- *Ibid.*, p. 93.

corps redevient une simple *dépouille*. Allumer une cierge lors de l'enterrement n'est-ce pas également un moyen d'aider le défunt à se détacher du monde matériel ?

Roman et film mettent en relief la dialectique : matérialité-immatérialité du rapport entre vivant et mort, et visibilité-invisibilité de la trace du souvenir. Les supports matériels assurant la survie du souvenir du défunt sont absents dans les deux récits : « La pierre des cimetières, le papier du livre ou du journal conservent les traces écrites déposées par les vivants pour perpétuer le souvenir des disparus.<sup>40</sup> » De même, malgré l'importance accordée par Vanda/Salwa à la corporéité de son père, aucun contact physique ne se produit entre eux. L'absence de parole intériorise davantage la charge émotionnelle de cet « adieu » qui n'est que *visuel*. Ainsi, bien qu'aucune oraison funèbre ne soit prononcée dans les deux récits, le souvenir du père y est paradoxalement « matérialisé » par des traces « invisibles ».

Dans le roman, après un va-et-vient entre des pensées qui réactualisent de beaux et d'amers souvenirs du père traversant la tête de Vanda, celle-ci conclue : « C'était un bon père et un bon époux.<sup>41</sup> » La trace du souvenir se constitue alors dans l'entre-deux de l'image mentale de la pensée immatérielle de Vanda, et sa transcription verbale « extériorisée » uniquement par la voix du narrateur. Laconique et synthétique, cette phrase non prononcée pourrait être rapprochée d'une inscription funéraire, gravée sur la pierre tombale de JSC, épitaphe qui ne verra jamais le jour.

Dans le film, la constitution de la trace du souvenir relève exclusivement du visuel. Face à une photo prise avec son père, Salwa se trouve dans une situation intermédiaire, dans un espace conceptuel « entre » : l'immatérialité des images mentales du passé, la matérialité du médium photographique rendant visible l'une de ces images, ainsi que la matérialité du médium cinématographique inscrivant cette photo dans le présent de narration. Filmée à trois reprises, avant et après la restauration de l'image de MR (Fig. 2, 4 et 10), cette photo revient comme un *leitmotiv* de l'actualisation du beau souvenir. D'ailleurs recadrée, avec une caméra subjective et à deux reprises lors du dernier adieu (Fig. 4 et 10), cette photo devient une transposition visuelle de l'effort que Vanda déploie pour ne conserver dans sa mémoire que l'image d'un père idéal. À la fin du premier travelling, la caméra subjective s'arrête sur la photo de Salwa avec son père, dans un plan rapproché durant une dizaine de secondes. Sous la lumière du jour, cette photo apparaît nettement au-dessous de la surface vitrée propre du bureau (Fig. 4), comme si le souvenir de l'image du père idéal revenait à l'esprit de la fille. Vers la fin du dernier adieu, la même photo réapparaît. Détachée sur un fond noir (le costume noir du protagoniste), elle disparaît progressivement

---

40- Wrona Adeline, « La vie des morts : jesuismort.com, entre biographie et nécrologie », in Questions de communication, « Annoncer la mort », 19 | 2011, p. 74 ; mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2605>

41- AMADO Jorge, *Les deux morts de Q-L-F*, p. 98.

comme si elle flottait sur cette surface noire (Fig. 10), comme un souvenir fugace du père enseveli dans l'obscurité de la tombe. Immortalisant un moment heureux partagé par père et fille, cette photo agit comme métaphore du récit condensé de souvenirs, comme une photo funéraire collée sur la pierre tombale.

## Conclusion

Le roman d'Amado et son adaptation cinématographique soulignent l'impossible réconciliation entre bourgeois et marginalisés et entre sujet *collectif* et sujet *individuel* au sein du même milieu social.

D'un côté, restaurer la figure du père n'est paradoxalement autre que vêtir littéralement le vagabond des habits élégants du bourgeois. Inventer deux récits de mort du même individu, l'une morale, l'autre physique, c'est chercher à imposer la loi du groupe social au choix personnel de l'un de ses membres. L'histoire « officielle » de l'individu, c'est la version reconstruite et adoptée par le sujet collectif, le plus puissant.

D'un autre côté, les deux récits suscitent la question de la complexité du rapport de deux sujets individuels : une fille bourgeoise et son père « converti » en vagabond. Cette complexité se manifeste sous la forme déconcertante d'un paradoxe. Si la vie scandaleuse de QLF/Tabl induit les mêmes attitudes dans sa famille, sa mort ne suscite pas les mêmes émotions chez eux. Vanda/Salwa se retrouve isolée de sa famille qui condamne JSC sans nuance. Bien que le rite funéraire soit un acte collectif par excellence, le sujet individuel le pratique dans une extrême solitude. Curieusement, l'enterrement devient un moyen pour poursuivre la vie.

Dans un espace-temps réinventé, le sujet se trouve dans une situation de « suspension » entre plusieurs médiums. Au cours de l'interaction entre la matérialité de son corps et celle de ces médiums, le sujet se constitue et construit son rapport avec soi et avec le monde. D'ailleurs, réinventer son propre espace-temps n'est-il pas, au dire de Foucault, « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons<sup>42</sup> » ?

---

42- Foucault Michel, « Des espaces autres », p. 756.

## Bibliographie

- AMADO Jorge, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*, titre original : *La Muerte y La Muerte de Quincas Berro Dagua*, traduit du brésilien par BOISVERT Georges, Paris, Éditions Stock, Collection « La cosmopolite », 2008.
- *Le Paradis des anges déchus* (FAWZY Ossama, 1999, Égypte).
- BAUDRY Patrick, « La mémoire des morts », in *Tumultes*, n° 16, 2001/1.
- BERTIN-ELISABETH Cécile, « Aux origines du réalisme magique et du réel merveilleux : la fécondité oubliée du vénézuélien Enrique Bernardo Núñez », in *Archipélies* [En ligne], 5 | 2018 ; mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 15 mai 2020. URL : <https://www.archipelies.org/106>.
- BESSON Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, p. 3. <hal-01012325v2> URL : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>
- FARID Samir, « Al Mawja al-Jadida fi al-Cinéma al-Misreya » (*La nouvelle vague dans le cinéma égyptien*), Publications du ministère de la culture, Damas, 2005  
سمير فرید، «الموجة الجديدة في السينما المصرية»، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، ٢٠٠٢، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et Écrits IV, 1980-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 1994. À l'origine, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49.
- LAROCHE Daniel, « Du livre au film (dossier Littérature & cinéma) », in *Le Carnet et les instants*, n° 185, février-mars 2015.
- MARINIELLO Silvestra, « Présentation », in *Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, « Cinéma et intermédialité », vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 7- 11.
- – « Commencements », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1, 2003.
- MÉCHOULAN Éric, « Intermédialité : Le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1, 2003, p. 19.
- SCHEEL Charles W., « Réalisme magique, réalisme merveilleux et autres modes narratifs de Chamoiseau Patrick « première manière » (I) : le diptyque burlesque *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique* », in *Archipélies* [En ligne], 5 | 2018 ; mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 27 juin 2020. URL : <https://www.archipelies.org/153>.
- WRONA Adeline, « La vie des morts : *jesuismort.com*, entre biographie et nécrologie », in *Questions de communication*, « Annoncer la mort », 19 | 2011 ; mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2605>.

## Photogrammes

Les photogrammes suivants sont tirés du film *Paradis des anges déchus* :



fig. 1



fig. 2

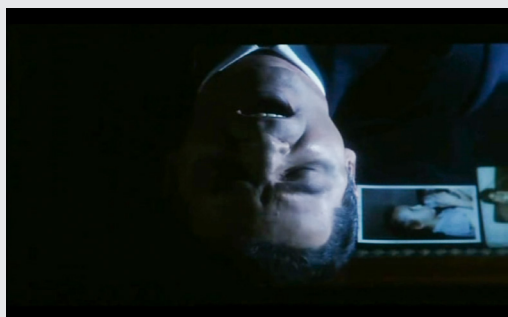


fig. 3

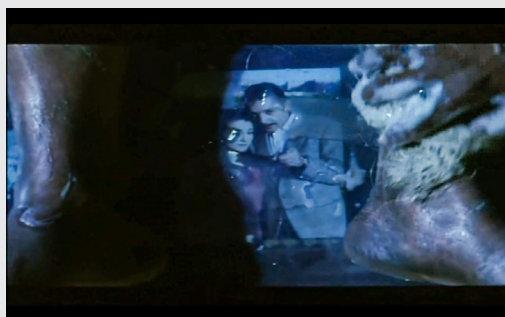


fig. 4

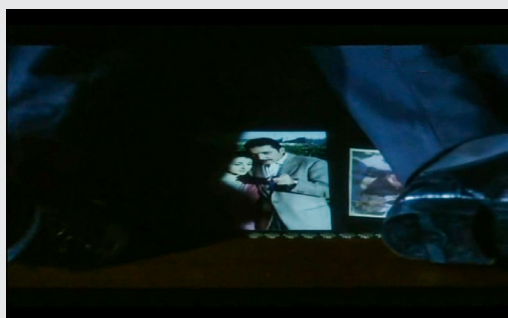


fig. 5

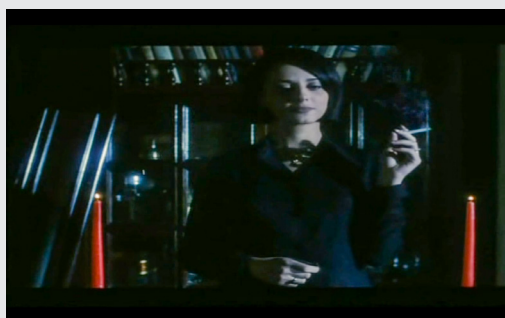


fig. 6





fig. 7



fig. 8



fig. 9

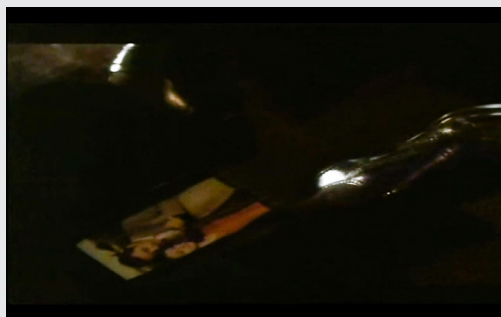


fig. 10

**ملخص** | في رواية جورج أمادو «الرجل الذي مات مرتين»، والفيلم المصري المقتبس عنها «جنة الشياطين» للمخرج أسامة فوزي، يخلق إعداد المراسم الجنائزية مجالاً للتفكير بصورة ساخرة في الحياة والموت، وفي المقابلة بين القيم البورجوازية وقيم المهمشين. يهتم هذا المقال بدراسة مسألة الحدود، «الواقعية» والافتراضية، بين الأمكنة السردية. تركز الدراسة على مفهوم «غيرية المكان» (hétérotopie) (ميشيل فوكو) الذي يتأمل تشكل «فضاء مغاير» داخل المكان السردية «الواقعية»، ومفهوم «التواسط» (Intermédialité) (سيلقسترا مارينيللو) الذي يسائل الفضاء الافتراضي الناشئ بين الوسائط المتباينة والتمتاسة. عبر تحليل تقنيات السرد الأدبي والسينمائي، يلقي الضوء على كيفية تحوُّل فضاء خاص، دنيوي، يومي إلى فضاء عام، مقدس، جنائزي.

**كلمات مفتاحية** | مكان مغاير ؛ تقديس ؛ تواسط ؛ تجسيد ؛ ذكرى، جنائزي.

**Notice biographique** | Dahlia El-Séguiny est maître de conférences au Département de Langue et de Littérature françaises, Université du Caire, et photographe free-lance. Ses recherches portent sur les relations interdisciplinaires entre littérature, cinéma et photographie, notamment sur l'autobiographie, l'histoire et l'intermédialité en jeu dans ces médiums. Intitulé « La projection de soi en littérature et au cinéma » (2016), son doctorat porte sur l'autobiographie en littérature et dans le cinéma documentaire. Elle a traduit en arabe certains articles du critique de cinéma Serge Daney (2017), et a co-traduit Où atterrir ? Comment s'orienter en politique, de Bruno Latour (2019).