

---

## Écriture romanesque et intentionnalité filmique dans *Le chien qui parle* de Charles Olince

Anoumou Amekudji\*

&

N'Biémadi Krouma

### Résumé

Les rapports existant entre la littérature et le cinéma ne datent pas d'aujourd'hui. Ils s'influencent mutuellement. Les intrigues, les personnages, les dialogues proposés par le roman servent à alimenter les œuvres cinématographiques. Parmi les sous-genres du roman, le roman policier est celui qui, sans doute en raison de sa proximité avec les scénarios cinématographiques, se prête le mieux à l'adaptation au cinéma. En partant du constat selon lequel les deux formes d'expression sont mineures dans le paysage artistique togolais, nous estimons qu'elles pourraient s'inspirer mutuellement. L'étude s'appuie sur le roman *Le chien qui parle* de Charles Olince. À partir des outils de la sémiotique narrative, l'œuvre est d'abord interrogée du point de vue de sa congruence avec les canons du roman policier. Ceci a permis de dégager des constantes mais aussi des lourdeurs participant de la tendance réaliste du roman social dominant, et qui doivent être résolues dans le cadre d'une adaptation au cinéma. Ensuite, le recours aux techniques et méthodes cinématographiques a conduit à l'examen des modalités de transposition de ce récit au septième art.

**Mots-clés :** roman, cinéma, images, techniques cinématographiques, intentionnalité filmique

### Abstract

The relationship between literature and cinema is not new. They influence each other. The plots, the characters, the dialogues proposed by the novel contribute to the cinematographic works. Among the subgenres of the novel, the detective story is the one which, undoubtedly because of its proximity to cinematographic scenarios, lends itself best to movie adaptation. Starting from the observation that the two forms of expression are minor in the togolese artistic landscape, we suggest that they could inspire each other. The study is based on the novel *Le chien qui parle* by the togolese writer Charles Olince. Using the tools of narrative semiotics, the work is first questioned from the point of view of its

---

\* Université de Lomé (Togo), [madis.krouma@gmail.com](mailto:madis.krouma@gmail.com)

congruence with the canons of the detective story. This made it possible to identify constants but also heaviness participating in the realistic tendency of the dominant social novel, and which must be resolved within the framework of a movie adaptation. Then, the use of cinematographic techniques and methods led to the examination of the ways of transposing this story to the seventh art.

**Keywords :** novel, cinema, images, cinematographic techniques, filmic intentionality

### Introduction

La classification des textes littéraires en genres dans le sillage du postmodernisme a connu d'importants bouleversements. Le phénomène d'hybridité générique s'est généralisé au point de s'ériger en norme. Cependant, le genre romanesque s'est révélé par une plus grande flexibilité du fait de sa capacité à accueillir les autres genres. Au surplus, il n'est pas rare qu'un texte narratif revête un double statut. Aussi l'ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov a-t-il eu le mérite non seulement de redonner à des récits naguère relégués au rang de paralittérature leurs lettres de noblesse, mais surtout d'introduire le point de vue du lecteur dans l'évaluation esthétique du genre.

De surcroît, l'explosion des médias de la galaxie Marconi qui se prolonge aujourd'hui dans la révolution du numérique a élargi les frontières de l'interprétation et de la réception des récits littéraires à l'expérience cinématographique, suivant la logique de l'intermédialité. A ce propos, Jean Cléder dans son essai *Entre littérature et cinéma* parle de la persistance des « affinités électives » entre la littérature et le cinéma pour relever leur connivence, leur complémentarité :

La littérature offre au cinéma depuis sa naissance des intrigues, des personnages, des dialogues, des concepts et de grandes questions (...). Dans l'autre sens, le cinéma a apporté à la littérature de nouvelles modalités de perceptions, d'autres façons de raconter les histoires (techniques narratives, rapport aux genres), et des manières nouvelles de provoquer l'émotion pour la faire résonner durablement. (Cléder 3)

Ce lien a été peu exploité dans la littérature et le cinéma africains, et les quelques rares adaptations enregistrées appartiennent au roman social, à l'instar des œuvres de Sembène Ousmane qui était un auteur à cheval entre les deux arts. Or les histoires les plus prisées par le public familiarisé

aux films d'action sont celles dont l'intrigue est centrée sur la mise en scène du crime. Ce type de roman n'a pourtant prospéré dans cette littérature qu'à une période récente. Comme le fait remarquer Tsetse (5), « le crime en tant que motif littéraire a connu sa massification dans la littérature dans les années 1970 ». Il a fallu attendre la décennie suivante pour voir le roman policier prendre forme sous la plume des auteurs comme Achille Ngoye et Jean-Roger Essomba, ce que Hervé Tchumkam qualifiera de « renouveau du polar africain francophone ». Analysant le prolongement de cette tendance dans la littérature togolaise, Susanne Gehrmann<sup>24</sup> observe un « détournement » esthétique du genre policier. Cette prise de distance semble s'appliquer à certaines œuvres récentes qui se réclament du polar mais dont le matériau narratif reste encore largement tributaire du roman social.

En prenant pour cas d'étude la littérature et le cinéma togolais, nous nous sommes rendu compte que les deux expressions artistiques, qui cherchent leurs marques, semblent paradoxalement s'ignorer, alors que l'on pourrait les faire dialoguer dans la perspective d'un enrichissement mutuel. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser le roman *Le chien qui parle* de Charles Olince qui semble regorger de la matière pour une adaptation cinématographique. Le questionnement auquel répond la présente étude est de savoir, d'une part, si ce récit correspond aux canons du polar, et d'autre part dans quelle mesure il pourrait être adaptable au cinéma ?

Cette double préoccupation impose un dualisme théorique et méthodologique. La première démarche fait appel aux connaissances empiriques sur le roman policier pour évaluer les distances prises par le romancier par rapport aux canons du genre. La seconde consiste à relever dans l'œuvre des caractéristiques filmiques mises en lumière par Jean Cléder, en s'appuyant principalement sur la théorie de la sémiotique de Joseph Courtés et, subsidiairement, sur les travaux de George Blueston et d'Alexie Tcheuyap relatifs à l'adaptation du livre au film. La sémiotique est une approche littéraire qui consiste à étudier les signes linguistiques et leurs significations dans l'œuvre. Elle se fonde sur le concept de signes. À en

<sup>24</sup> Prof. Dr. Susanne Gehrmann (Université Humbolt de Berlin), « L'usage du polar dans la littérature togolaise : le détournement d'un genre », Communication au colloque international de Lomé sur La littérature togolaise : histoire, poétique et didactique 29, 30 et 31 janvier 2020.

croire Louise Vigeant (13), le signe, « c'est quelque chose qui est là pour représenter autre chose ». Par conséquent, le signe peut être à la fois une idée, une pensée, un concept, un symbole (image), un objet, un nom, un geste, une mimique, un regard, un sourire, un rire. Parlant justement de l'analyse critique des signes, Joseph Courtés (5) affirme : « Notre but sera donc, en tenant compte de nos connaissances actuelles, de voir ce que sont les signes, ce qui permet de les identifier comme entités autonomes, de repérer les différentes formes qu'ils peuvent revêtir et surtout les relations qu'ils entretiennent entre eux. » Compte tenu de tous ces aspects cachés dans le signe, la sémiotique de Joseph Courtés convient à notre recherche sur l'intentionnalité<sup>25</sup> filmique du roman *Le chien qui parle* et nous permet donc de mettre en exergue les moyens sémiotiques mobilisés à cet effet par l'écrivain.

Pour y parvenir, notre article est subdivisé en deux parties : la première partie examine ce roman sous l'angle du genre, dans le but de discerner des caractéristiques du polar, tandis que la seconde partie fait ressortir les problèmes liés au travail d'adaptation et propose des pistes pour les surmonter.

## 1. Écriture de *Le chien qui parle* : entre roman policier et réalisme sociologique

À la lecture de l'œuvre, on relève des caractéristiques génériques participant à la fois de deux sous-genres du roman : le roman réaliste et le roman policier. Cette double modalité amène à se demander s'il s'agit d'un écart délibéré ou d'un choix générique mal maîtrisé. La réponse à un tel questionnement nécessite un examen du texte sous les deux aspects.

### 1.1. Un roman policier

Le projet narratif de Charles Olince consiste à écrire un roman policier. On y retrouve les caractéristiques thématiques et formelles de ce sous genre : le crime, le mobile, le coupable, la victime, le mode opératoire

<sup>25</sup> Nous utilisons le terme « intentionnalité » non pas au sens de la phénoménologie husserlienne, mais de la philosophie du langage chez John L. Austin et John Searle. L'intentionnalité, à la différence de l'intention, ne s'applique pas à une option consciemment prise par l'auteur – même si celle-ci n'est pas exclue – mais à des propriétés du discours narratif. L'intentionnalité dans ce cas précis se fonde sur cette relation de parenté (les affinités électives dont parle Cléder) entre le roman, en particulier le roman policier et la création cinématographique.

et l'enquête. Le préfacier de l'œuvre, l'écrivain et critique littéraire Claude Assiobo Tis, ne s'est pas trompé pas lorsqu'il a affirmé qu'

Il s'agit vraiment d'une intrigue comme en regorge tout bon roman policier. Car le roman d'Olince est un vrai polar. La police est au centre de l'histoire non pas seulement comme celle qui cherche à démêler l'intrigue mais qui fait partie du nœud même de l'intrigue. (*LCQP* 7).

Le crime intervient au chapitre premier du roman, à l'issue d'une querelle de jalousie entre deux hommes dotés de qualités leur assurant un succès social et que tout aurait pu rapprocher, sauf l'amour d'Irène Tinga. Le premier, Djifa, ingénieur en génie civil, se rend dans un quartier périphérique de la ville de Téké pour visiter un grand immeuble dont il conduit les travaux. Mais la visite de chantier tourne soudain au cauchemar lorsqu'il est violemment pris à partie par un homme sorti d'une BMW qui le menace en lui enjoignant de s'éloigner de sa fiancée Irène. Mais au moment où Daniel s'éloigne tout furieux, malgré les tentatives menées par Irène pour calmer la situation, un coup de feu dont l'origine est inconnue atteint mortellement Djifa. La description de la scène est typique de celle des polars :

Elle retournait pour dire quelques mots à Djifa quand un coup de feu, venu de derrière, retentit. Il gisait au sol. La balle avait transpercé son abdomen et le sang giclait de la blessure. Il pleurait à chaudes larmes. Il pleurait sans cesse. Le sang continuait de se vider de son corps. L'intensité de sa voix allait décroissant à mesure qu'il s'affaiblissait. Son polo blanc, manches courtes, en coton piqué, était devenu rouge. Son pantalon jeans de couleur bleue s'était assombri davantage. (*LCQP* 16).

La victime et le mode opératoire sont connus, mais pas le coupable et, bien évidemment, le motif du crime. Pourtant, on sait qu'entre la perpétration du crime et la détection du coupable, l'enquête policière procède toujours au listage puis à l'interrogation des suspects. Daniel est-il susceptible d'être l'un d'eux ? Certes, il en voulait à Djifa pour des raisons bien connues et n'a pas hésité à manifester son hostilité à l'égard de son rival. Mais il serait trop facile de suivre la piste du crime passionnel, car Daniel n'étant pas armé, n'aurait pas pu être à l'origine de ce coup de feu. A moins de supposer qu'il aurait pris le temps de préparer son forfait avant le moment de l'altercation, scénario très improbable qui donne lieu à de nombreuses autres hypothèses, mettant le lecteur en face d'une véritable

énigme policière digne des intrigues auxquelles les amateurs de polars sont habitués.

La police entre en scène, mais l'histoire se complexifie en raison du fait que l'inspectrice de police à qui revient la responsabilité de conduire les investigations n'est autre qu'Irène. Comme il fallait s'y attendre, ce double statut qui fait de l'officière l'enquêtrice, donc à la fois juge et partie, la conduit vers la fausse piste : celle du crime passionnel dont Daniel est le premier suspect. Mais ce dernier n'a que sa parole pour se défendre, après cet acte d'agression dont il s'est rendu coupable à l'égard de feu Djifa. L'enquête est alors dans l'impasse, ce qui amène le commissaire à changer d'équipe :

Le lendemain, le commissaire convoqua une réunion au cours de laquelle il annonça sa décision de retirer à Irène l'enquête sur le meurtre de Djifa. Il expliqua qu'en raison de la complexité de l'affaire et surtout des relents sentimentaux, il y avait risque d'un conflit d'intérêt quoique Irène ait toujours fait preuve de professionnalisme dans ses enquêtes. (*LCQP* 35)

L'inspecteur Marc Awi qui prend en charge les opérations doit donc faire preuve de professionnalisme et de perspicacité. Il réussit à obtenir des aveux des proches de la victime qui ouvrent d'autres pistes probables. Parmi ces témoignages, écrit le narrateur, « ceux de Thérèse, la mère de Djifa, semblaient être une synthèse de tous les autres » (*LCQP* 38). Ce témoignage nous conduit dans le passé le plus lointain de la victime, celui de son enfance, de sa naissance et même d'avant sa naissance. L'on apprend qu'il n'est qu'un fils adoptif de Thérèse et de son époux Oscar Olaw, le couple ayant dû l'adopter après l'avoir trouvé abandonné sur un dépotoir.

Mais il y a l'autre, le fils biologique que l'on avait relégué aux oubliettes, Salomon. Né deux ans après l'adoption de Djifa, ce dernier est apparu pour ce couple comme un don du ciel après des années de tractations entreprises pour avoir un enfant. Mais, comme il fallait s'y attendre, cette euphorie a produit un effet pervers, celui de faire de Salomon un enfant gâté, puis un jeune homme orgueilleux et inefficace. Face à la gestion calamiteuse qu'il a faite de l'entreprise que lui a confiée son père, ce dernier a dû faire appel à Djifa pour restaurer l'entreprise. De quoi susciter la colère de Salomon qui se sent frustré dans ses droits de fils légitime. Appauvri et profondément humilié après son éviction à la tête de

l'entreprise, Salomon n'a plus d'autre choix que de quitter Téké. L'ampleur de sa frustration transparait dans la lettre qu'il écrit à ses parents avant son départ :

J'ai le regret de vous annoncer qu'une tempête s'est abattue sur ma vie. Une grande tempête dévastatrice qui a commencé il y a un an. Elle a tout emporté dans ma vie, tout ce que j'aimais : l'amour de mes parents, mon poste et mon cœur. Aujourd'hui, ma cité est vide, décimée. Tout est noir, tout est fade [...] Devant ce drame, j'ai décidé de reprendre ma vie en main et de reconstruire ma vie ailleurs [...] (*LCQP* 95).

Dès lors Salomon, mécontent, ayant bien de raisons d'en vouloir à la victime, apparaît comme le deuxième suspect après Daniel. L'apparition de cette nouvelle piste vient corser l'intrigue policière et donne de la matière aux enquêteurs. D'autant plus que de nouveaux faits confirment de plus en plus cette piste. Pour ce dernier, prouver son innocence revêt un double enjeu, car cette « affaire » de crime menace de compromettre son mariage projeté avec Irène. Pourtant, les enquêteurs semblent privilégier la piste de sa culpabilité, malgré ses vigoureuses dénégations, comme cela se donne à lire dans le passage suivant :

Avec les nouveaux éléments de preuve insistant sur l'implication de Daniel dans le meurtre de Djifa, l'équipe d'enquête tint une séance de débriefing afin d'harmoniser les points de vue. A l'issue de cette réunion, le rapport d'enquête devait être bouclé et envoyé à la hiérarchie. (*LCQP* 104)

Pourtant, malgré cette certitude, l'on n'est pas à l'abri de toute surprise qui viendrait déjouer les pronostics de la police, d'autant plus que la seconde piste, celle de Salomon, n'offre pas des raisons d'innocenter ce dernier. Daniel est soupçonné d'être le vrai coupable après la découverte dans son coffre-fort de l'arme d'où est sortie la balle meurtrière. Pourtant, son itinéraire retracé ne correspond pas à celui du criminel. Cette incohérence épaissit le mystère et porte à son paroxysme la tension dramatique. Elle suscite dans l'esprit des policiers aussi bien que chez le lecteur un effet de suspense jusqu'au bout, un dilemme qui rappelle les intrigues romanesques à énigmes d'Agatha Christie. Le préfacier résume cette situation par l'interrogation suivante : « Qui a tué ? Le rival ou le frère de la victime [...] ? » Peut-être que là aussi, le dénouement de l'intrigue (la découverte du coupable), déjouant les attentes, ira dans le sens où l'on



s'attendrait le moins. Tout est encore jouable, jusqu'au moment où peut-être le chien, celui annoncé par le titre et qui a été jusqu'ici absent du récit, va "parler". Le mystère reste encore entier, à quelques pages de la fin du récit.

La présence des éléments constitutifs qui viennent d'être explorés confère sans conteste à l'œuvre de Charles Olince la facture d'un roman policier. Si cette présence constitue une condition nécessaire, elle n'est cependant pas suffisante, dans la mesure où ces facteurs se retrouvent dans la littérature classique. Seules leur coprésence et leur centralité dans le récit sont constitutives du genre. Or la confrontation de l'œuvre de Charles Olince aux canons du roman policier révèle quelques écueils qu'il convient d'analyser.

## 1.2. Dissonances génériques

Les critères examinés plus haut relèvent tous de l'histoire, or l'inclusion au genre ne saurait se limiter aux composantes de l'intrigue. L'analyse narratologique qui consiste à prendre en compte les aspects formels de l'œuvre permet de relever ces dissonances génériques.

Le titre du récit et le sous-titre orientent vers des hypothèses de lecture contradictoires. Le titre « Le chien qui parle » laisse deviner qu'il peut s'agir d'un roman policier : le chien est un "personnage" récurrent dans l'univers policier, et les imaginaires romanesque, feuilletonnesque comme cinématographique sont hantés par des histoires de chiens ou autres animaux célèbres dotés d'attributs quasi-humains qui jouent des rôles d'auxiliaires. Par contre, le sous-titre « roman » renvoie plutôt à la littérature classique. Cette dichotomie entre le titre et le sous-titre procède de la tentative de capitaliser au profit de l'œuvre l'attrait des lecteurs pour le genre romanesque et pour le roman policier, tout en minimisant l'impact de la marginalité attachée à la paralittérature.

Cette contradiction transparaît dans la préface de Claude Assiobo Tis qui, après avoir relevé que l'habileté du narrateur à entraîner le lecteur vers de « fausses pistes » de l'enquête est « classique au roman policier », affirme sans transition que « Le roman d'Olince nous ouvre les yeux sur des réalités sociologiques togolaises et africaines et sur un thème omniprésent dans la littérature togolaise : l'Amour HF<sup>26</sup>, l'éternel amour charnel entre l'homme et la femme » (LCQP 7-8).

<sup>26</sup> Homme-femme.



Ce constat du caractère réaliste et social du roman n'est pas à prendre comme une contradiction inhérente au discours du préfacier ; elle reflète le caractère hybride même du récit. Certes, comme il le relève, l'intrigue comporte des caractéristiques qui participent à la fois du roman sentimental et du roman policier. Il s'agit d'un conflit entre deux rivaux, Djifa et Daniel dont l'enjeu se trouve être Irène, l'inspectrice de police. Le meurtre du premier, suivi de l'enquête menée pour découvrir le coupable, donne au récit une allure de polar. Mais au-delà de l'intrigue, le texte comporte de nombreuses distorsions aux canons du roman policier. Dès l'incipit du roman qui commence à la page 9, le narrateur insère des passages descriptifs sur le quotidien des habitants de la modeste ville de Tékan qui sert de cadre à ce drame, à l'instar du passage suivant :

La pauvreté logeait confortablement chez presque tous les Tékanais de sorte que la ménagère n'avait quasiment pas de panier pour parler de son contenu. Pour la grande majorité de la population de cette ville, il était difficile de manger deux fois par jour. L'infidélité de la pluie, associée à l'ingratitude de la terre, ajoutaient une couche de déception et de désespoir aux agriculteurs qui étaient livrés à eux-mêmes. (*LCQP* 10)

Loin de se limiter à une simple description du macro-espace du récit, le narrateur dresse un tableau évoquant la misère des habitants de la ville de Tékan, toponyme dans lequel le lecteur familier au cadre géographique de l'auteur n'hésitera pas à reconnaître l'anagramme de Kanté, ville du Nord-Est du Togo. Poursuivant sa description, le narrateur écrit :

Le claironnement des programmes de financement agricole se limitait aux salons qui avaient le luxe d'accueillir un poste téléviseur. Mais sur le terrain, Dieu seul sait comment les téméraires paysans de la localité tentaient de braver les difficultés pour faire pousser quelques plants de maïs. Le quotidien des femmes était pénible tel dans un camp de redressement. Pour trouver de l'eau, les femmes devaient parcourir de longues distances avant de pouvoir partager les eaux d'un ruisseau avec les bœufs, chèvres ou autres animaux. (*LCQP* 10-11)

La peinture à grands traits de la misère présuppose une identification du narrateur qui rappelle la tradition réaliste, même si par ailleurs la distanciation ironique n'est pas sans rappeler l'humour noir des romans policiers de Gérard de Villiers. Et, comme par effet de contraste, le bâtiment dont Djifa dirige la construction est le siège du parti politique

au pouvoir, bâtiment luxueux érigé à grands frais du contribuable, dépeint par le narrateur comme une énième bévue des dirigeants, une injure à la misère du peuple (*LCQP* 23).

L'écart entre le cadre narratif policier et les événements racontés s'accroît dans la suite du récit. Le crime intervient à la page 16 du chapitre premier. Par la suite, s'alternent des séquences de l'enquête et des flash-backs qui plongent le lecteur dans le passé des personnages. Ces retours en arrière participent de l'élucidation de l'intrigue, en dévoilant des pans d'histoire qui, mis bout à bout, permettent de déceler le nœud du crime. Cependant, l'amplitude de ces longues analepses occupe une grande partie du texte, prenant le pas sur la dynamique du récit policier.

La première rétrospective, qui occupe la majeure partie du chapitre 4, revient sur l'histoire d'amour entre Irène, l'inspectrice de police et Daniel, son fiancé devenu le premier et pour l'instant le seul suspect du dossier dont l'enquête lui a été confiée dans une première phrase. L'officière en est si embarrassée qu'elle finit par perdre ses qualités d'enquêtrice qu'on lui connaît. Le chapitre s'ouvre par une phrase d'amorce expressive : « Sur le chemin qui menait au poste de police, Irène se remémorait sa love story avec Daniel ». La suite du chapitre déroule des moments de la rencontre des « deux tourtereaux », remontant aux épisodes des amourettes d'enfance, avec des relents de récit de vie et un sentimentalisme qui se fait parfois grinçant.

L'on pourrait en dire autant du retour au chapitre 4 sur la rencontre entre Oscar Olaw et Thérèse, parents adoptifs de la victime Djifa et parents biologiques du coupable Salomon qui occupe un chapitre entier (*LCQP* 38-46). L'évocation de ce pan de vie a bien sa place dans le récit en tant que témoignage d'enquête, mais en faire un chapitre est la preuve que le narrateur, une fois encore, n'échappe pas à ce tropisme sociologique, qui constitue selon Kodzo Etonam Tsetse, un trait caractéristique des romans policiers africains. À la différence des romans occidentaux, qui éclairent d'un jour nouveau l'enjeu de la production du récit criminel, écrit-il, « ceux des aires culturelles d'Afrique subsaharienne reposent sur leur propre réflexivité et leur autoreprésentation » (Tsetse 30).

Dans *Le chien qui parle*, la relation des difficultés rencontrées par le couple Oscar-Thérèse pour avoir un enfant, problème socialement répandu, permet de jouer sur la sensibilité du lectorat immédiat. Aussi le

narrateur aurait-il pu se passer de nombreux détails relatifs à l'enfance de Djifa, à son ascension et à sa chute, de même que ceux liés à la scolarisation et à l'ascension de son frère adoptif Daniel. Ces détails pourtant intéressants qui auraient pu passer en arrière-plan du récit d'enquête introduisent de la lourdeur lorsqu'ils deviennent la matière même du récit. Ainsi, des faits qui auraient pu passer en ellipses sont transformés en sommaires, voire en scènes, assorties parfois d'envolées lyriques et même de séquences poétiques qui ne servent pas efficacement la posture esthétique du discours narratif de l'auteur et moins encore au projet du roman policier.

Cette interférence du "social" dans le "policier", à la limite de l'hypertrophie, se confirme au niveau du dénouement de l'enquête policière. Le lecteur passionné des romans policiers pourrait déplorer au passage le défaut de perspicacité de l'inspecteur Marc et de son équipe dont le narrateur vante pourtant le « professionnalisme ». Sinon comment expliquer l'euphorie dont ils font preuve au moment du dernier débriefing de leur rapport d'enquête – « On lisait une note de satisfaction sur le visage des membres de cette équipe qui avait passé afin de débusquer le coupable » - (LCQP 104), alors même que les résultats de l'enquête n'étaient pas véritablement concluants ? Le rapport d'enquête désignait comme probable coupable Daniel, uniquement sur la base d'indices, et ce dernier aurait pu être condamné en dépit de son innocence.

Le revirement connu par l'enquête à l'arrivée du vieux Kpatcha qui se plaint de la mort de son chien Mindou-isou, renversé par une BMW X5 E53, est une sorte de *deus ex machina* qui ne résulte pas de l'enquête en soi. En réalité, ni cette intrusion au poste de police ni la plainte qui la justifie, ne contribuent à ce que Roland Barthes appelle l'« effet de réel ». Entre-temps écartée de l'enquête, Irène revient à la charge et parvient à établir le lien entre les aveux de Kpatcha et le crime enquêté. Mais le caractère aléatoire de cette trouvaille résonne comme un tour de divination plutôt que comme l'aboutissement d'un véritable travail d'expertise. Ceci nous éloigne du roman policier dont l'une des finalités, s'il en est, est de mettre en perspective les compétences et la sensibilité hors pair des enquêteurs.

L'on peut se féliciter que le recours des techniques de la police scientifique mises à contribution ait permis de détecter la présence de Salomon sur les lieux du crime. Avec ce dernier, la police se retrouve une fois encore sur une fausse piste. Néanmoins, c'est grâce à lui, et par

l'intermédiaire d'un informateur à l'intervention tout aussi inattendue, que les enquêteurs réussissent à mettre la main sur le coupable, un certain Momo. Une fois encore, l'introduction de ce rival sorti de nulle part occasionne une véritable entorse à la vraisemblance de l'histoire. Certes, le récit gagne en complexité et l'effet de surprise *sui generis* du polar à énigme recherché est présent, mais il s'agit d'un rendez-vous manqué avec l'esthétique du roman policier.

L'élucidation du crime n'est plus perçue comme l'objectif de l'enquête. Elle devient prétexte à un projet narratif hybride, qui mêle à la narration policière une dose de social à la limite du folklorique. L'évocation de la fête rituelle Evala, participe de cette logique. Marquée par des épreuves de luttes où l'on sacrifie des chiens, cette fête célébrée par des communautés Kabiyè de Raka (on y reconnaît la ville togolaise de Kara), crée dans les propos du vieux Kpatcha un effet de dissonance qui fait penser au carnavalesque de Bakhtine, procédé incompatible au roman policier classique. A la fin du récit, les protagonistes perdent leur épaisseur au profit d'un schéma d'avance tracé par le narrateur omniscient. Ce dernier semble d'ailleurs entretenir une sympathie avec ses personnages par effet de métalepse, au sens de Gérard Genette (244).<sup>27</sup> De ce fait, il n'est pas surprenant que les relations tendues jusqu'au bout du récit débouchent dans l'épilogue sur une atmosphère de *happy end* cinématographique.

## 2. *Le chien qui parle*, un scénario cinématographique

Dans la préface du roman *Le chien qui parle*, Claude Assiobo Tis évoque trois critères qui permettent de « conférer à un auteur le statut d'écrivain : l'expressivité, l'originalité et la profondeur ». Il a ajouté que Charles Olince a choisi l'expressivité : un style clair, fluide et marqué souvent d'images. » Parlant de l'intrigue, Claude Assiobo Tis a précisé qu'« il s'agit vraiment d'une intrigue comme en regorge tout bon roman policier. Car le roman d'Olince est un vrai polar. La police est au centre de l'histoire non seulement comme celle qui cherche à démêler l'intrigue mais qui fait partie du nœud même de l'intrigue... ». Ces aspects évoqués par le préfacier montrent déjà que l'œuvre romanesque de Charles Olince

<sup>27</sup> Genette Gérard entend par métalepse « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement ».

pourrait se prêter à une adaptation cinématographique. Il convient dès lors de relever les caractéristiques filmiques présentes dans *Le chien qui parle*, et d'autre part de mentionner les difficultés qui pourraient subvenir lors du processus d'adaptation dans la mesure où l'œuvre littéraire d'Olince n'était pas conçue au départ comme un scénario en bonne et due forme.

### 2.1. Inventaire des caractéristiques du scénario cinématographique dans *Le chien qui parle*

À l'instar de tout roman, *Le chien qui parle* comporte des images, des descriptions, des portraits, des dialogues, mais la particularité du livre de l'écrivain togolais Charles Olince est que ces éléments sont plus nombreux et plus développés. Par ailleurs, la façon dont l'écrivain en fait usage permet au lecteur de mieux visualiser ce dont il est question. La description suivante est un exemple palpable du caractère filmable du roman *Le chien qui fume* :

Après ces menaces, furieux, Daniel se hâta vers sa voiture garée à quelques encablures. Irène tenta de le suivre, mais elle ne parvint pas à le rattraper. Le degré d'énervement de Daniel l'avait transformé en un train à grande vitesse. Elle retournait pour dire quelques mots à Djifa quand un coup de feu, venu de derrière, retentit. Il gisait au sol. La balle avait transpercé son abdomen et le sang giclait de la blessure. Il pleurait à chaudes larmes. Il pleurait sans cesse. Il gémissait. Il criait : « À l'aide ! À l'aide ! » Le sang continuait de se vider de son corps. L'intensité de sa voix allait decrescendo à mesure qu'il s'affaiblissait. Son polo blanc, manches courtes, en coton piqué, était devenu rouge. Son pantalon jeans de couleur bleue s'était assombri davantage. Irène se précipita sur lui pour lui porter secours. (LCQP 16)

La lecture de cet extrait donne beaucoup d'informations sur la manière dont l'altercation verbale entre Daniel et Djifa a conduit finalement au décès de ce dernier. La description est tellement détaillée que le lecteur vit la scène comme si elle se passait devant lui ou comme s'il la regardait par procuration via une adaptation cinématographique. Dans la même dynamique, le narrateur dans *Le chien qui parle* donne une précision qui nous renforce dans notre idée que le roman comporte les traits caractéristiques nécessaires qui lui confèrent les capacités d'adaptabilité au cinéma :

Irène de son côté, les larmes en perles, tenta de le rassurer :

- Djifa, ne t'en fais pas, ça va aller. Les secours vont arriver d'un instant à l'autre et tu verras que tout va bien se passer. Comme souvent dans des films, les secours prirent du temps, surtout qu'ils venaient de loin, la ville voisine qui était le chef-lieu de la région. Allongé en décubitus dorsal, Djifa s'affaiblissait progressivement. Une froide sueur le mouillait. Il bougeait à peine. Immobilisé sur la civière, les secours s'apprêtaient à le mettre dans le véhicule quand il poussa son dernier souffle. Désespérée, Irène cria fort son nom comme pour l'interpeller de revenir, de ne pas partir [...] (LCQP 17-18)

Outre la mention « comme souvent dans des films, les secours prirent du temps », la précision chirurgicale avec laquelle Olince relate les derniers moments de Djifa rappelle effectivement à tout cinéphile les scènes des films d'enquête ou policiers au cours desquelles on regarde les ambulances arriver sur les lieux d'accidents ou de crimes pour tenter de sauver les victimes. L'intentionnalité filmique du roman *Le chien qui parle* de Charles Olince est renforcée par l'extrait suivant qui donne un caractère très réaliste à l'œuvre, comme nous l'avons déjà signifié dans la première partie de notre article :

Elle (la policière Irène) invita ses collègues à la rejoindre. Ceux-ci y arrivèrent au nombre de quatre et délimitèrent raisonnablement, avec son aide, la scène du crime par la rubalise. Ils la passèrent au peigne fin à la recherche d'indices. Outre les traces de sang, ils y trouvèrent des traces de semelles, des traces de pneus, des douilles de balles, une cannette de bière vide, une cigarette fumée aux trois quarts et du papier mouchoir déjà utilisé. Ils marquèrent l'emplacement des éléments trouvés à l'aide de plots puis photographièrent les lieux. Ils essayèrent de calculer la trajectoire de la balle afin d'obtenir des renseignements sur l'emplacement du tireur. Chaque indice prélevé fut mis dans une poche en plastique munie d'un code en lettre l'identifiant, puis envoyé au laboratoire pour analyse. (LCQP 20)

La description de la séance de travail entre Irène et ses collègues officiers de police judiciaire est à l'image des séances de brainstorming des policiers réfléchissant sur des cas de crime que nous regardons dans les films et séries similaires à Crime Scène Investigation (CSI) que nous proposons, particulièrement dans les régions francophones du monde, les

chaînes de télévision telles que TF1 et Canal+. La description à laquelle se livre le narrateur dans *Le chien qui parle* donne effectivement l'impression de ce déplacement de la caméra qui permet de saisir d'emblée les mouvements et les actions des personnages. Dans le cas précis du roman que nous étudions, le narrateur peut être assimilé à un reporter qui, caméra à la main, suit les personnages dans leurs déplacements. Par rapport à l'utilisation de la description par Olince dans son roman, nous pouvons conclure que la description est faite en effet avec un réalisme cinématographique. Rien n'est donc fixe. Tout est mouvement dans l'œuvre, comme l'illustre le passage suivant :

Irène prit le devant avec sa Toyota RAV4 suivie de deux collaborateurs qui étaient dans une Jeep de la police. Sur le chemin, Irène revoyait le déroulement de la scène du meurtre, et elle aurait souhaité que ce soit de la fiction. Ce qu'elle ressentait n'était autre qu'un cocktail épais de désolation et de colère. Elle se sentait étouffée. Elle défit son chignon... Irène sonna à plusieurs reprises sans suite. Elle tenta d'ouvrir le portail et celui-ci s'ouvrit. Elle dit alors à ses collaborateurs de l'attendre, puis monta, seule, les marches qui menaient à l'appartement de Daniel... En redescendant, elle aperçut dans le garage le véhicule de Daniel et donc conclut qu'il serait très probablement à l'intérieur... Daniel poussa Irène à la sortie. Elle s'exécuta et descendit appeler du renfort. Une fois de retour avec ses collaborateurs, elle récita une formule très proche sinon inspirée de l'avertissement Miranda : -Police, monsieur, vous êtes en état d'arrestation pour le meurtre de Djifa. Vous avez le droit de garder le silence. (LCQP 22, 24 et 25)

Comme on peut le percevoir à la lecture de l'extrait précédent, dans le cadre de l'enquête en cours au sujet du décès de Djifa, la policière Irène a visité différents endroits. Le regard du critique de cinéma que nous posons sur cet extrait nous permet de nous projeter dans la peau d'un cameraman qui suit Irène et ses collègues dans leurs différents déplacements.

L'autre caractéristique importante, qui donne l'impression au lecteur que ce livre semble écrit dans la perspective d'être facilement adapté à l'écran, est l'utilisation abondante de la technique cinématographique du flashback. Dans *Le chien qui parle*, le flashback a l'avantage de combler les attentes du lecteur. Il permet en effet à celui-ci de suivre les actions passées qui apportent des éclaircissements au récit du moment. Mais au-delà de sa



fonction informative, le recours à cette technique se révèle comme un véritable contre-point plastique, étant donné qu'elle n'affecte surtout que la structure de l'œuvre.

Selon Marcel Martin,

Le flashback consiste alors à mettre dès le début du film le spectateur dans la confidence du dénouement [...]. Ce procédé aide ainsi puissamment à la créativité de *l'unité de ton*, si importante dans une œuvre : il enlève aux événements leur apparente disponibilité et révèle leur sens profond en indiquant au spectateur la tournure de l'action à venir [...] (Martin 262).

Fort de cette compréhension de l'utilité du flashback, Charles Olince en a fait beaucoup usage dans *Le chien qui parle* pour impacter les faits à venir, rendre l'histoire plus intéressante, la faire avancer, ou révéler davantage les personnages au lecteur. La récurrence des flashbacks constitue une preuve supplémentaire de la transposabilité de ce roman au cinéma. Aux pages 30 et 31, le flashback permet au lecteur de savoir comment les personnages de Daniel et Irène ont fait connaissance. Ce qui n'avait pas été mentionné au début de l'œuvre. À la page 55, le flashback raconte le retour de Djifa au pays après que son père le lui a demandé. À la page 88, le flashback revient sur les discussions entre Daniel, Djifa et Irène pour éclairer la lanterne du lecteur sur l'évolution des tensions qui ont conduit au décès de Djifa, décès intervenu un peu plus tôt. Le passage suivant illustre une étape de leur relation :

Djifa ne termina pas sa phrase quand un jeune homme, ayant presque le même âge que lui, l'interrompit en s'adressant à Irène... D'une manière sournoise, Daniel arracha Irène des griffes de Djifa qui lui semblait suspect. Il ne fallait pas prendre le risque d'exposer aussi longtemps, la 'femme de sa vie'. L'amour de Irène, il l'avait obtenu après près de deux ans de galère et envisageait de l'épouser. (LCQP 88)

La récurrence du flashback dans les pages de l'œuvre romanesque *Le chien qui parle* de Charles Olince est une preuve supplémentaire de sa capacité à être transposée à l'écran. Mais le recours fréquent à cette technique de narration a un double effet : en même temps qu'elle renforce la possibilité du roman d'être adapté au cinéma, elle fait partie des obstacles à apprivoiser pour faciliter la transposition du livre au film.

## 2.2. Difficultés d'une restructuration cinématographique

Bien que nous ayons pu repérer dans *Le chien qui parle* de Charles Olinde des techniques d'écriture cinématographique qui nous font dire que l'intentionnalité filmique est une réalité, l'œuvre reste et demeure un roman. Ce n'est pas encore un scénario, a fortiori un film. L'écriture du roman offre à l'auteur la possibilité de donner beaucoup de détails, aussi bien dans les descriptions, la narration, les dialogues que dans les portraits ou commentaires. Tel est le cas de ce roman. Pour l'adapter au cinéma, ces artifices littéraires auxquels s'ajoutent certaines techniques cinématographiques comme le flashback constituent des obstacles. L'universitaire et critique de cinéma camerounais Alexie Tcheuyap confirme cette quasi impossibilité de transposer intégralement et textuellement un livre à l'écran en ces termes :

Le roman ajoute des personnages et s'attarde sur de nombreuses descriptions, tout en apportant des nuances qui ne sont pas très visibles dans le film [...]. Il est rigoureusement impossible de restituer à l'écran la lettre ou même l'esprit d'un texte littéraire, ce qui impliquerait un concept de 'totalité' incompatible avec tout texte... Pareille entreprise est utopique et vouée à l'échec. En outre, elle est maintenant impossible. (Tcheuyap 19, 20)

Dans son article « Littérature et cinéma : l'adaptation une autre figure de l'intertextualité », Soumeiya Merad est du même avis que Tcheuyap quand elle écrit : « Créer un film à partir d'un livre consiste nécessairement à transformer, modifier, à faire une réincarnation de l'œuvre littéraire pour produire une œuvre cinématographique dite identique ou plus exactement ressemblante. » (Merad 178). George Bluestone évoque aussi dans son analyse du processus d'adaptation du livre au cinéma, le caractère inévitable des changements. Il écrit en substance : « (...) Mutations are probable the moment one goes from a given set of fluid, but relatively homogeneous, conventions to another ; (...) changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium » (Bluestone 5)

Que l'adaptation éventuelle du livre *Le chien qui parle* se fasse sous forme d'adaptation libre, fidèle ou amplificatrice, les difficultés sont principalement de deux ordres. Le premier type de difficulté est relatif au format. L'œuvre que nous explorons est constituée de 135 pages subdivisées en 13 chapitres d'inégale répartition. Les 13 chapitres sont

encadrés par une préface et un épilogue. Le film a un début, un milieu et une fin, avec un fond d'histoire dont l'exposition présente les personnages. L'intrigue quant à elle expose le déroulement des conflits à travers une série d'actions. *Le chien qui parle* suit presque le même canevas qu'on peut résumer sous cette forme : situation, problématique, déclencheur, adversaires, alliés, obstacles, actions. Ces étapes sont presque les mêmes pour une intrigue littéraire comme pour une intrigue cinématographique, mais vouloir adapter une œuvre littéraire au cinéma est une démarche complexe, dans la mesure où l'écriture littéraire est après tout différente de l'écriture filmique. Nathalie Lenoir attire notre attention sur le fait qu'« un scénario montre une histoire mais ne la raconte pas. » Il est important de rappeler à cette étape de notre réflexion ces mots du préfacier du roman *Le chien qui parle* :

Trois critères permettent de conférer à un auteur le statut d'écrivain : l'expressivité, l'originalité et la profondeur. Ces critères ne sont pas cumulatifs. Charles Olince, connu déjà sur la scène littéraire, surtout pour sa pièce de théâtre *Awa, la femme*, a choisi l'expressivité : un style clair, fluide et marqué souvent d'images. (LCQP 7)

Ces mots prouvent le caractère très littéraire du roman d'Olince, reposent sur la langue écrite, liée à la poésie des mots, des phrases et qui s'attarde de temps à autre sur les pensées et les émotions des personnages. Dans une telle situation, le cinéaste désireux d'adapter *Le chien qui parle* ne peut qu'omettre certains éléments qu'il juge secondaires comme les longues descriptions dont Charles Olince a l'art.

Le second type de difficulté que pourrait rencontrer un cinéaste en voulant adapter *Le chien qui parle* à l'écran, est lié au processus de l'adaptation. Dans cette catégorie de difficultés, la toute première d'ordre dramaturgique a trait au fait qu'un roman se présente sous forme d'une succession de chapitres alors que le scénario est structuré en actes. Les différents chapitres du *chien qui parle* ne pouvant pas correspondre systématiquement ou forcément aux actes du scénario qui pourrait être issu de la lecture du roman, le processus d'extraction d'une forme filmique devient complexe. Pour terminer, l'autre difficulté majeure à laquelle pourrait être confronté un réalisateur de film intéressé par l'intentionnalité filmique du roman *Le chien qui parle*, est celle de la dramatisation (le déroulement dramatique), une technique d'écriture qui diffère selon qu'on

écrit un scénario de film ou un roman. Dans le cas de ce dernier, les événements sont moins contrastés, l'expression des drames et des joies est moins forte, alors que le cinéma veut faire entendre et voir les faits dont l'histoire est porteuse. Le cinéma veut amener le spectateur à vivre d'une part les réactions et les émotions et d'autre part, à plonger dans le vif de l'histoire. Ce qui nous fait dire qu'une chose est de détecter à la lecture du *chien du parle*, une certaine intentionnalité filmique dans son langage, une autre est de voir si cette intentionnalité filmique perceptible dans l'œuvre lui assure une transposabilité à l'écran et sous quelles modalités.

### Conclusion

Le travail d'adaptation d'une œuvre littéraire est très complexe et ses techniques sont compliquées dans la mesure où son mode opératoire exige des modifications, des troncations, des ajouts. Au terme de cette analyse, il importe de souligner que l'auteur a fait usage de structures narratives classiques, auxquelles se greffent des procédés empruntés aux canons du roman policier. Au final, le récit peut être caractérisé comme suit : une intrigue policière entrecoupée de descriptions et un récit filmique sous-tendu par des techniques purement cinématographiques dont le flashback, très récurrent dans le livre.

En parcourant avec attention l'œuvre de Charles Olince, nous remarquons que sa macrostructure lui donne l'aspect d'un scénario prêt à être confié à un réalisateur qui se chargera de lui donner les caractéristiques d'un film. Après tout, ce qui nous semble très important à retenir à partir de cette analyse de l'œuvre *Le chien qui parle*, c'est ce rapport intrinsèque qui lie désormais l'écriture et le cinéma. En effet, si la part du filmique dans une œuvre littéraire est aussi importante que celle du romanesque, il ne fait plus aucun doute que ces deux arts sont voisins et interdépendants. De par leur fonctionnalité, la littérature et le cinéma sont deux domaines dialectiquement opposés, mais complémentaires.

Il résulte de l'étude qu'en plus de son profond ancrage social, la construction du roman *Le chien qui parle* répond aux caractéristiques importantes d'un roman policier à savoir l'existence d'un crime, d'une victime, d'où la nécessité d'une enquête selon un mode opératoire donné pour découvrir le coupable, le mobile et l'arme du crime. Par conséquent, ce roman peut être inscrit dans la tradition du polar africain dont le cinéma togolais, qui cherche à se frayer un chemin, gagnerait à s'inspirer.

### Travaux cités

- Barthes, Roland. « L'Effet de réel », *Communications*, no 11, 1968.
- Bluestone, George. *Novels into Films*, California, University of California Press, 1968.
- Cleder, Jean. *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Courtès, Joseph. *La Sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2019.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Editions du Seuil, 1972.
- Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*, Paris, Editions du Cerf, 2001.
- Merad, Soumeiya. « Littérature et cinéma : l'adaptation une autre figure de l'intertextualité », *Revue Sciences Humaines*, 48, Vol B, 2017, p.175-186.
- Tcheuyap, Alexie, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.
- Tchumkam, Hervé. « Achille Ngoye et Jean-Roger Essomba : le renouveau du polar africain francophone », *Itinéraires* [En ligne], 2019-1 | 2019, mis en ligne le 26 juillet 2019, consulté le 23 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/5872>; DOI: <https://doi.org/10.4000/itineraires.5872>.
- Tsetse, Kodzo Etonam. *L'esthétique du récit criminel dans la littérature francophone contemporaine : le cas du Togo*. Littératures. Université de Lorraine, 2022. Français. ffNNT : 2022LORR0152ff. fftel03958050. Consulté le 24 octobre 2023. URL: <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03958050/document>.
- Tzvetan, Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Vigeant, Louise. *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Editeurs, 1989.

### Comment citer cet article / How to cite this article:

MLA : Amekudji, Anoumou, et Krouma N'Biémadi. "Écriture romanesque et intentionnalité filmique dans *Le chien qui parle* de Charles Olince." *Uirus*, vol. 3, no. 3, déc. 2023, pp. 112-131, <https://doi.org/10.59384/uirus.2023.2707>.