

## Pour une cinématographie de l'écriture littéraire De l'inadaptabilité de certaines œuvres littéraires au cinéma

Karim EL BOUZIDI

Laboratoire Littérature, Arts et Ingénierie Pédagogique -Faculté des Langues, Lettres et Arts  
Ibn Tofail- Kénitra- Maroc

---

### RESUME

Le rapport entre littérature et cinéma est en quelque sorte marqué par une censure non déclarée. Cette méfiance peu ou prou vive selon les époques tend à inhiber la réflexion sur les interactions entre les deux arts. Déplorant le manque d'ouverture du cinéma sur l'œuvre romanesque au moment où le septième art passe par une crise en termes d'imagination et de créativité, les critiques estiment que les textes littéraires peuvent répondre à la rescousse du cinéma.

Cependant, certaines œuvres littéraires présentent une fable difficilement transposable, voire inadaptable, à l'écran. Dans ce sens, on peut remarquer parfois que l'écart entre le texte et le scénario est largement creusé.

Nous analyserons dans cet article les affinités et les divergences spatio-temporelles entre le roman de Tahar Benjelloun intitulé *La Prière de l'absent* et le film du cinéaste marocain Hamid Bennani qui porte le même nom et qui a essayé de traduire ce roman à l'écran. Nous avons conclu au niveau des résultats que le cadre spatio-temporel du roman reste insaisissable et constitue par-là une contrainte majeure quant à son adaptation au CINEMA.

**MOTS CLES :** Cinématographie, image, inadaptation, intrigue, littérature, pixilation, scénario, travelling

---

Date of Submission: 20-06-2021

Date of Acceptance: 05-07-2021

---

### I. L'ESPACE ENTRE ROMAN ET FILM

#### 1-1- Des ruelles labyrinthiques aux grands espaces ruraux

Dans *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun, et contrairement au film de Bennani où le trajet du voyage est linéaire et limité, les trois principaux protagonistes en l'occurrence Sindibad, Bobby et Yamna, sillonnent tout le Maroc. Toutefois, si leur trajet semble se limiter à ce seul pays, leur voyage est éclaté et présente une structure labyrinthique.

Les villes et villages visités se présentent ainsi: Fès, Le Sud, Meknès, le tombeau de Moulay Idriss, Khémisset, Tiznit, Salé, Casablanca, Marrakech, Douar Nif, Agadir, le désert, Smara, la tombe du Cheïkh Ma-al-Aynayn, etc. Pourtant, le trajet n'est pas aussi clair qu'il ne paraît. En effet, les personnages errants partent d'un point, parcourent un chemin, arrivent à un endroit, repartent, mais retournent au point de départ pour repartir à nouveau, laissant une impression de confusion des lieux.

Cependant, au-delà de ces lieux repérables sur une carte géographique, il existe d'autres villages imaginaires qu'il est impossible de répertorier dans un schéma topographique référentiel, *Le village de l'attente* en est un. L'itinéraire est motivé par un mouvement du Nord au Sud du Maroc. Il pourrait s'agir, dans ce mouvement à l'intérieur des frontières d'un même pays, d'une découverte de soi, mais c'est aussi une perte de ce soi dans un voyage mystique. Les protagonistes pérégrinant à l'intérieur des mêmes frontières métaphorisent une quête identitaire. Mais cette quête « se dissout » dans le vagabondage et engendre, au contraire, une perte d'identité.

Les lieux de l'écriture, Tanger, Essaouira, Paris, mentionnés à la fin du roman, renforcent cette confusion qui touche aussi bien au parcours des protagonistes qu'à celui de l'auteur. Ce dernier retrace le chemin du Cheïkh Ma-al-Aynayn, un ermite parti à la découverte du Sud marocain à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et qui a affronté le colonisateur français dans une guérilla du désert en plein Sahara marocain.

De ce fait, le maniement de l'espace dans *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun est soumis à ce qu'on pourrait appeler une «translation spatiale» dans la mesure où les ruelles labyrinthiques de la ville de Fès, comme espace urbain, se trouvent incarnées par l'itinéraire chaotique au niveau des grands espaces ruraux parcourus durant le voyage.

Par contre, le «travelling» comme technique fréquemment empruntée dans le film, présente les lieux selon un plan souvent rapproché qui ne permet généralement pas de cerner l'espace dans son ensemble. C'est

ainsi que le réalisateur fait abstraction de ce que Maurice Blanchot appelle « l'espace orphique<sup>1</sup> » comme espace intérieur et imaginaire du texte littéraire, et se contente d'adapter un espace plus au moins extérieur qui reste homogène et divisible.

Dans ce sens, la « spatialité filmique » dans le scénario de Hamid Bennani, ne semble pas être en harmonie avec la spatialité romanesque dans l'œuvre de Tahar Ben Jalloun. Cette spatialité littéraire est spécifique et généralement vouée à l'expression de l'étendue. Dans ce sens même, Gérard Genette souligne que celle-ci :

'' (...) donne une représentation de l'étendue'' et qu'elle ''S'accomplit dans l'étendue''<sup>2</sup>

C'est ainsi que la visualisation de l'espace dans le film de Bennani ne permet vraiment pas de suivre le cheminement d'une spatialité livresque dont l'étendue semble être inextricablement dédaléenne, telle que celle de *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun.

Ainsi, face à la quasi-impossibilité de traduire à l'écran un espace intérieur compliqué de *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun, le réalisateur du film semble s'être contenté de transcrire seulement un certain espace extérieur dont l'interprétation ne permet pas de combler l'efficacité et l'effet recherché par le roman. Sinon, comment expliquer le cantonnement des personnages filmiques dans un espace unique et linéaire qui ne laisse pas explorer le véritable paysage géographique exposé par l'œuvre.

## 1-2- La spatialité compensatoire des marabouts

De Fès à Moulay Bouchaib, le voyage des protagonistes dans *La Prière de l'absent* de Hamid Bennani semble avoir procédé à un travail d'épuration sur la spatialité de l'itinéraire initiatique tel qu'il est prescrit dans le roman.

Nous remarquons que le film a précipité en quelque sorte le trajet du voyage pour l'échouer non pas au tombeau du cheikh Maa-al-Aynayn, mais au marabout sus-cité et qui se trouve à Azemmour, comme s'il s'agissait de vouloir libérer les personnages vagabonds d'un poids qui leur pèse énormément, mais aussi et surtout d'exprimer un intérêt majeur à l'égard de l'espace maraboutique

Partant, l'espace maraboutique de Moulay Bouchaib se présente dans le film de Bennani comme le comble d'une certaine compensation au niveau des lieux. C'est l'espace le plus représentatif comme le laisse voir le travelling faisant appel fréquemment à un plan d'ensemble. Le mausolée devient ainsi un espace de stabilité et de refuge où l'errance et la pérégrination s'arrêtent, pour donner lieu à la transe curative et libératrice.

Dans ce sens, de nombreuses occurrences verbales relatives au marabout comme un espace géographique connotant l'aplomb et l'équilibre, ponctuent le film de Bennani. Cependant, ces occurrences ne sont pas variées et se résument à quelques verbes d'action où le mausolée est mis en valeur. On peut par exemple entendre Yamna dire à la minute 28' du film :

''Emmène-moi à Moulay Bouchaib. Ce marabout m'appelle à lui. Il m'a fait des révélations. Les enfants quitteront la ville en feu, pour aller vivre au cimetière parmi les morts''

Ou un peu plus loin à la minute 47' du scénario, Bobby propose à Mokhtar : ''Je connais un marabout dans le sud, il te guérira''.

Les deux extraits permettent d'approcher l'espace maraboutique comme un « leitmotiv » stabilisateur face au mouvement continu des personnages. De ce fait, et puisque le réalisateur donne l'impression de ne pas pouvoir cerner un espace chaotique dans le roman, le marabout contribue à ce niveau à condenser et à centraliser l'espace mystique et se présente par conséquent, comme un subjectivème compensatoire.

Cependant, de retour à *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun, nous remarquons que l'espace maraboutique se trouve inscrit dans un mouvement devenu presque une constante. Les personnages ne s'arrêtent pas et se déplacent sans cesse d'un lieu à un autre. Les verbes relatifs à la marche et au mouvement sont nombreux.

Les personnages semblent tantôt « aller au-devant » (PA-11), tout abandonner et suivre (PA-55), « aller vers le sud » (PA-57), tantôt « se mettre à la recherche » (PA-11) d'un abstrait, « se transformer, suer, risquer son bien-être et mettre fin à la longue anesthésie » (PA-17). Le choix des verbes traduit la tension entre la certitude du voyage vers l'ailleurs (le sud) d'une part, et l'incertitude du parcours, la perte dans le vagabondage d'autre part.

L'on peut remarquer aussi, la présence de verbes neutres tels que aller de quartier en quartier, (PA-68), traverser la ville nouvelle (PA-39), naviguer (PA-20), courir, accéder, venir, tracer les contours de la citadelle (PA-41), suivre, partir, quitter, transporter, retrouver, s'en aller, cheminer (PA-60), se retirer, marcher, etc. Ces verbes dénotent la mobilité des personnages.

<sup>1</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 183

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, *La Littérature et l'espace*, Figures II, Paris, Seuil, 1969, pp. 43-48

Des verbes comme *ballotter, se perdre, dérouter, chavirer, arracher, fuit, traîner* dans les rues, (PA-68), *traîner* sur la place (PDA-147), etc. Ils comportent une charge axiologique importante qui renseigne sur le désarroi des personnages ainsi que sur leur état d'instabilité à cause des forces de la nature.

D'autres verbes de mouvement, tels que *se promener* dans la ville (PA-29), *rôder* en silence (PA-29), *s'en aller errer* (PDA-29), *partir* en s'enfuyant (PDA-32), « *Nous envoie vers le lointain* » (PA-15). *Emmener* (PDA-33), *flâner* (PA-89), *traîner* et d'autres verbes, connotent un état de lassitude, mais aussi de perte du sens et des repères. La destination du début, le Sud, s'évanouit et le marabout devient un point mobile et inatteignable.

Après le Sud - «*Elles viennent du Nord pour t'emmener au Sud*» (PA-38) survient un autre sud et du sud au nord, les personnages reviennent, se perdent et l'ailleurs devient de plus en plus indéterminé. La spatialité maraboutique, se résume donc dans l'œuvre à une existence, à la fois réelle et chimérique, géographique et psychique. Il s'agit d'une destination abstraite, d'une métaphorisation de la mort répondant au mystère de la création tel qu'il est sous-entendu à travers les mots *source* et *origine*.

Ainsi, nous pouvons dire que l'espace maraboutique dans le film de Bennani se présente comme une compensation face à la non-représentativité de la spatialité romanesque de *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun à l'écran dans sa totalité, vu sa complexité et sa forme chaotique.

## II. ETUDE DE LA TEMPORALITE

### 2-1- Au niveau du roman

Généralement, le temps et l'espace sont deux entités intimement liées. Le « chronotope » écrit Bakhtine, est : « *La principale matérialisation du temps dans l'espace* »<sup>3</sup>

Dans *La Prière de l'absent* de Tahar ben Jalloun, l'instabilité géographique entretient des liens étroits avec une temporalité qui n'est plus dans la durée, mais dans un espace imaginaire où se déploient les angoisses, les obsessions, les tergiversations et les hallucinations des protagonistes.

La temporalité semble aller de pair avec l'hybridité spatiale. Les travaux de Paul Ricœur ainsi que ceux de Gérard Genette sur la question du temps du récit nous seront d'une précieuse utilité. Paul Ricœur nomme la « mise en intrigue<sup>4</sup> », le passage du temps vécu au temps raconté. Dans ce sens, Ricœur avance que : « *Raconter, c'est déjà réfléchir sur les événements racontés* »<sup>5</sup>

Ricœur stipule aussi que le temps chronologique n'est pas le seul temps concevable. En effet, et contrairement au temps canonique du récit, défini par Ricœur et se déroulant selon l'ordre de commencement, la structure du temps se trouve ici bouleversée, la linéarité chronologique brisée. La rupture dans le temps chronologique répond aux aléas du vagabondage des protagonistes. Dans ce sens, Eugène Minkowski atteste la motivation entre le temps et l'espace en stipulant que:

« *En tout cas, dans la façon dont nous vivons l'avenir, temps et espace, comme nous le faisons d'ailleurs pressentir, semblent intimement liés l'un à l'autre; ils s'y rejoignent, ou même se confondent, dans leur caractère irrationnel* »<sup>6</sup>

C'est essentiellement sur ce caractère irrationnel que se fonde notre examen du temps éclaté dans le roman de Ben Jalloun. Dans ce temps psychologique, le rêve constitue une figure centrale entre le temps vécu et l'espace imaginaire, car il provoque, par essence, une « entorse » à la temporalité. Le surgissement du rêve dans le récit constitue donc une temporalité insaisissable.

Nous constatons dorénavant que les apparitions fantasmagoriques, qu'elles soient d'ordre surnaturel ou tout simplement le fruit de l'imagination, inscrivent activement l'action dans une temporalité virtuelle, évanescence, inconsistante et est, par conséquent, une confusion temporelle par excellence affectant et s'étend aussi sur la fable. Ce rêve est une prolepse qui préfigure la trajectoire chaotique et truffée d'aventures que va subir l'artisan stucateur après son départ de Fès.

Dans ce même ordre d'idées, le roman objet de notre étude, contient un "lot" énormément important de fantasmagories. Sindibad se livre à une introspection qui se transforme en fantasme :

<sup>3</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Traduit du russe par Daria Olivier 1978, p.391

<sup>4</sup> Paul RICOEUR, *Temps et récit II*, La Configuration dans le récit de fiction, Seuil, 1991, p.92

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Eugène MINKOWSKI, *Le Temps vécu, Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, Quadrige/PUF, 1995 (1933), p.77

‘‘À présent sa vie n'était rien sans ce retour sur la pierre de l'ancêtre du Sud. Sa conscience n'était plus limitée à son seul être, à sa vie. Elle prenait de plus en plus les dimensions de l'Histoire. Il le sentait par les images qui s'imposaient à lui en permanence. (...) Il laissait aller ses pensées en cette première nuit à Marrakech et devinait l'ivresse de vie, la soif d'exister dans ces ruelles chaudes, enveloppées de couleurs et de légendes. Léger et paisible. Élevé à la pensée du sublime qui sera le terme de cette recherche, de cette errance à la recherche du salut. (...) Enfin l'approche de quelques cimes (...) et la certitude d'une rencontre avec le temps, avec l'Histoire, que d'autres ont tenté d'effacer et de faire oublier’’<sup>7</sup>

Sindibad semble être sous l'emprise d'un rêve permanent qui engendre un état de vagabondage psychique. Les syntagmes « *les images qui s'imposaient à lui en permanence* », « *laisser aller ses pensées* » et « *errance à la recherche du salut* » sont révélatrices de ce temps fantasmagorique.

Si l'éclatement de la temporalité dans *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun est, la plupart du temps, provoquée par des fantasmagories dues surtout à une pérégrination mentale, celle-ci est maintes fois exaltée par des substances psychotropes, telles que le kif. Ce stupéfiant joue un rôle prépondérant dans la construction et la mise en place d'un rêve induisant une temporalité fugitive et hallucinatoire.

En somme la temporalité dans *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun est à l'image d'une spatialité éparse et éclatée. Le temps dans le roman est de ce fait illusoire, fugitif et insaisissable. Chose qui suscite notre curiosité à savoir comment Hamid Bennani l'aurait incarné dans son film.

## 2-2- Au niveau du film

Notre visionnement du film nous a permis de remarquer d'emblée que le scénario laisse voir une forte présence de la nuit. Celle-ci devient une sorte de leitmotiv d'une temporalité connotant la perte et l'errance. La prédominance de la nuit dans le film se présente comme une compensation vis-à-vis d'une temporalité romanesque éclatée et qui semble difficile pour se prêter à une représentation à l'écran. La nuit est ainsi le temps des rêves et de tous les fantasmes hantant l'œuvre.

Certains procédés sont alors engagés par le réalisateur pour combler cette temporalité en délusion exprimée par la présence de la nuit. On peut noter par exemple le recours acharné à l'usage des techniques d'éclairage. Dans ce sens, le réalisateur de *La Prière de l'absent* fait appel parfois à une lumière provenant d'une source ponctuelle qui peut être qualifiée de dure. Elle est très contrastée, les écarts entre les hautes et basses lumières sont importants autrement dit. Le sujet est nettement détourné, ce qui a pour effet de produire des ombres très denses induisant le spectateur dans un univers fictif dont les contours sont difficiles à deviner, la scène du « Msid » est un exemple entre autres.

Cet éclairage devient parfois moins dur. La source semble être de taille plus importante que le sujet. Ainsi, ce n'est pas uniquement une partie du sujet qui est « arrosée » sur scène, mais le sujet dans son entier, voire une partie de son environnement, la scène introduisant Mokhtar en train de travailler à la lumière d'une bougie en est une.

Dans d'autres cas, la source est au-dessous de l'axe du visage du personnage, les zones naturellement ombrées en-dessous des parties saillantes comme le nez, deviennent éclairées. L'effet est saisissant, le personnage semble être surnaturel et très inquiétant. C'est le cas de Yamna la bonne, se trouvant enfermée dans une chambre après la découverte de son déshonneur suite à la perte de sa virginité, invoque le saint Moulay Bouchaib pour venir à son secours.

Par conséquent, nous remarquons que les ombres sont copieuses et plus denses. Le contraste est diminué, d'où cette dimension de rêve croisée d'ambiguïté. C'est une lumière qui sert probablement aussi bien à abonder les ombres qu'à baigner la scène dans une ambiance moins agréable où le mystère fantasmagorique est pesant. Pourtant, cette manipulation de l'éclairage semble vouloir incarner un temps mythique et plonger le téléspectateur dans un monde féérique.

Dans cette dernière optique, le scénariste recourt aussi à un effet spécial très remarquable dans le film. Il s'agit de l'effet de la « pixilation<sup>8</sup> » comme trucage réalisé au tournage et qui sert à créer un semblant de magie, comme dans la scène correspondant à la réapparition de Yamna munie d'une jument et le surgissement de l'enfant depuis le ventre d'un arbre qui meut bizarrement.

La présence de la nuit à ce niveau du film, introduit en quelque sorte un certain effet contre la cause, dont l'instant pur serait ce qui est dit et montré. Contre le mouvement logique et séquencé, la durée de la nuit semble être plane et persistante et l'image-temps semble remplacer aussi l'image mouvement en substituant le défilement par le surgissement. C'est comme s'il s'agissait de supprimer l'image de défilement des plans et de

<sup>7</sup> Tahar BEN JALLOUN, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981

<sup>8</sup> C'est une technique où des acteurs réels ou des objets sont filmés image par image.

la remplacer par une autre de nature temporelle. Chose qui a entraîné une certaine anarchie au niveau du sens à véhiculer par l'image filmique. Dans cette perspective même, Gilles Deleuze souligne :

*«L'image-temps ne supprime pas l'image-mouvement, elle renverse le rapport de subordination. Au lieu que le temps soit le nombre ou la mesure du mouvement, c'est-à-dire une représentation indirecte, le mouvement n'est plus que la conséquence d'une présentation directe du temps : par là-même un faux mouvement, un faux raccord. Le faux raccord est un exemple de « coupure irrationnelle »»<sup>9</sup>*

Partant, une « coupure irrationnelle » se laisse voir entre « l'image-temps » et « l'image-mouvement » dans l'adaptation de Hammid Bennani, suite à la présence d'un raccord qui ne justifie pas clairement le rapport de cause à effet entre temps, espace et mouvement des protagonistes.

De ce fait nous pouvons dire que la temporalité romanesque dans *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jalloun pose un véritable défi pour être incarnée en image. La présence de la nuit dans le film tente en quelque sorte de traduire le monde fantasmagorique sur lequel se construit l'univers diégétique du texte source.

Cependant, plusieurs scènes, notamment celles qui correspondent aux moments de la narration de l'histoire du cheikh Maa-al-Aynayn au profit de l'enfant, ont été sacrifiées malgré leur importance surtout qu'elles sont racontées la nuit. Leur présence dans le film aurait donné au scénario plus de lisibilité et d'intelligibilité. Car, la nuit se présente dans le roman, à ce niveau, comme une source d'inspiration pour Yamna. Sinon, ces moments de rencontre entre Yamna et l'enfant peuvent être considérés comme une clé de voûte au niveau du temps, dans la mesure où le ressourcement se fait aussi à travers ce qui est raconté la nuit à l'enfant.

Notre travail qui a porté en amont sur la comparaison entre le roman de Tahar Ben Jalloun et le film de Hamid Bennani, nous a permis de remarquer que même si le scénario tend vers une adaptation fidèle du roman, il en reste du moins quelques divergences ayant donné lieu à des écarts considérables par rapport à l'esprit de l'œuvre source. Ce qui nous invite nous interroger sur la lecture que le film fait du roman, en analyser les moments clés et tenter enfin d'en connaître le sens recréé.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

- [1]. BEN JALLOUN Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, 233 p.
- [2]. BENANI Hamid, *La Prière de l'absent*, long métrage, 1h40', 2001

### Ouvrages

- [3]. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- [4]. BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968
- [5]. DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985
- [6]. GENETTE, Gérard, *La Littérature et l'espace*, Figures II, Paris, Seuil, 1969
- [7]. MINKOWSKI, Eugène, *Le Temps vécu, Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, Quadrige/PUF, 1995 (1933)
- [8]. RICOEUR, Paul, *Temps et récit II, La Configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1991

---

<sup>9</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985