

## L'ITINERAIRE DE LA PAROLE ET LA QUETE DE LA MEMOIRE DANS LA PRIERE DE L'ABSENT: DU ROMANESQUE AU FILMIQUE

Abderrahim TOURCHLI<sup>1</sup>

Professeur de l'enseignement supérieur, Université Sultan Moulay Slimane,  
Beni Mellal, Maroc

***Abstract:** Maghrebian literature and cinema are particularly concerned with orality, material and immaterial cultural heritage, speech and tradition; and many novelists and filmmakers inject a high dose of orality into the story. So many writers and filmmakers have tended to reveal internal imbalances, to listen to the public and the marginalized, and to challenge them with a ruthless lucidity by claiming the search for individual and collective memory. The quest for memory is also a test of revealing internal imbalances, seeking identity and the way of the ancestors. The contribution of the novel and the cinema – of the sire of the word and the base of the image in the staging of the cultural heritage, as well as the rarity of the works of the Moroccan cinema in the matter of cinematographic adaptation – govern and motivate our choice of the Prayer of the absent, novel by Tahar Ben Jelloun, and his film adaptation by filmmaker Hamid Bennani. In this paper we analyze the way in which the hypotext is converted into hypertext, and the staging of the path of the word and the quest for memory are rendered in the written and film narratives of The Prayer of the Absentee.*

***Keywords:** adaptation, memory, word, novel, cinematographic image.*

### 1. INTRODUCTION

On entend souvent parler d'une incessante contamination des genres l'un par l'autre et du processus de déterritorialisation de l'œuvre d'art qui fait que les genres s'entrechoquent par poussées l'un dans l'autre. Prenons l'exemple de la littérature et du cinéma, à l'inverse de ceux qui refusent l'implication des procédés littéraires dans le film, il y a l'hypothèse opposée, à savoir l'idée que le cinéma peut égaler la littérature et produire ainsi une œuvre d'art. Ce genre de cinéma fait de l'image et du sire le mot un instrument pour communiquer une pensée et rendre compte de la complexité du réel. C'est ainsi donc que la spécificité de la littérature et du cinéma a tant préoccupé les théoriciens, les sémiologues et les artistes. Certains défenseurs de l'écriture romanesque refusent l'adaptation d'un roman ou d'une pièce de théâtre à l'écran, jugent que l'image appauvrit le récit et ne permet pas de transmettre un savoir. Ils s'opposent à toute une pléiade de cinéastes qui refusent l'implication des procédés littéraires dans la trame filmique en disant que le cinéma a son propre langage. C'est dans ce sens que nous nous interrogeons sur la littérature et le cinéma maghrébins de par la lecture de

---

<sup>1</sup> touchli@yahoo.fr

*La Prière de l'absent* (Ben Jelloun 1981), roman et film qui tentent de peindre toutes les vérités de l'expérience humaine, qui creusent dans la tradition orale, dans le patrimoine matériel et immatériel pour dévoiler les déséquilibres du réel altéré et contingent de leur pays. Ainsi, le réel extra-langagier est narré et stylisé en vue de produire une représentation mimétique des divers aspects de la vie sociale et d'une mémoire en dérive; d'où donc la présence d'une certaine correspondance entre l'œuvre (les mots), la vie et le film (l'image), lesquels se croisent et fonctionnent pour produire un accord parfait et une dimension totale.

Après avoir réalisé l'un des films fondateurs du cinéma marocain *wachma* en 1970, le cinéaste Hamid Bennani (réalisateur peu prolifique) a dû attendre presque 23 ans avant de tourner son deuxième long métrage *la Prière de l'absent* dont le titre initial est *Les secrets de la voie lactée*<sup>1</sup>. Il s'agit, en fait, d'un essai d'adaptation du chef d'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun. Le film ne bénéficia pas du même accueil que le film précédent. Il s'étale sur une durée de 1h30 mn. Les rôles sont interprétés par Saàdia Azgoun, Hamid Basket, Abdelkbir Rguagda, Ahmed Tayeb Làalj, Tayeb Seddiki... Le film, comme le roman, choisit Fès des années 40 et 50 sous le protectorat comme cadre spatio-temporel. Il relate l'histoire d'un trio: Sindibad/Mokhtar: un mythomane, fils d'une famille riche à Fès, un ancien étudiant de la quaraouiine qui cherche l'intégrité de sa mémoire, Yamna: une ancienne domestique, une prostituée, Bobby: un mendiant qui mène la vie d'un chien. Ce trio a été choisi par la voix de Lallamalika pour faire la traversée du pays et « *ressourcer l'âme d'un enfant dans l'esprit d'une haute mémoire* » (Ben Jelloun 1981: 195) celle des ancêtres, du vieux cheikh Ma al-'Aynayn, rebelle et ancien militant du sud lors du protectorat. Or, la caravane, dans son itinéraire initiatique, erre d'un lieu à un autre, dans sa quête de la dignité, de la justice et de la bénédiction des saints et de la gloire. Elle finit par s'égarer et se diluer dans l'anonymat du sud. D'où, la mise en crise de la mémoire des protagonistes qui se heurtent à l'impossibilité de réaliser la mission de leur voyage initiatique. Si, dans le roman, le trio part de Fès vers le sud, vers le désert (le marabout du vieux cheikh Ma al-'Aynayn), le film mène la caravane vers le marabout de Moulay Bouchaib Erradad dans sa quête de la voie lactée: (Verticalité dans le roman/Horizontalité dans le film). Soit dans le film, soit dans le roman, L'itinéraire de l'errance est à chaque fois interrompu par l'intrusion ou la disparition de certains protagonistes, la linéarité de la diégèse est semée d'embûches qui correspondent à des micro-récits qui viennent se greffer au récit premier (l'histoire du cheikh Ma al-'Aynayn racontée à l'enfant, celle de Yamna, de Mokhtar, d'Argane...).

## 2. L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DU LITTÉRAIRE

La présentation synoptique du film et du roman ne doit pas passer sans dire quelques mots concernant l'adaptation cinématographique du littéraire en tant que source inéluctable d'inspiration. Adapter un roman vise à lire, à interpréter, à sublimer et à transcender un texte. Passer de l'écrit à l'image est une opération créatrice. Le cinéma use de son propre langage, de sa propre grammaire pour interpréter et réécrire le texte en une forme visuelle. Adapter dans le dictionnaire est: « *transposer une œuvre littéraire à la scène ou à l'écran* »

<sup>1</sup> Traduction en arabe: « *asrarsidrataalmountaha* ».

(Dictionnaire Hachette 2011: 16) et d'après André Bazin (1976: 126), adapter permet de « *construire sur le roman par le cinéma une œuvre à l'état second* ». L'adaptation est le transfert d'un langage écrit à un langage visuel et la transposition d'une œuvre pour lui donner une nouvelle destination. Il s'agit du passage de l'univers romanesque qui puise sa matière dans les mots vers le cinématographique qui s'exprime par l'image, qui se présente comme un hypertexte visant à valoriser, à donner vie et survie à l'hypotexte. Le passage d'un univers en papier vers un monde audio-visuel, du roman au film est à lire comme une renaissance et comme a dit Abdelwahab Meddeb (1986: 60): « *Un déjà dit exprimé dans une autre langue est voué à une naissance nouvelle* ». Le romanesque et le filmique se joignent, se conjuguent, se complètent via l'adaptation qui peut prétendre la fidélité au récit écrit, à la forme et au fond même si comme a dit Francis Vanoye (1989: 17): « *L'idée de fidélité, de respect paraît absurde* ».

Une adaptation peut prétendre être fidèle comme elle peut être une transposition et une interprétation libre qui fait prévaloir la vision et l'instinct créateur du réalisateur adaptateur qui sélectionne des scènes, qui propose sa propre lecture et apporte une nouvelle dimension à l'œuvre littéraire. On peut parler des romans et des pièces de théâtre qui ont été faits pour être lus et non pas pour être vus, en l'occurrence *Lorenzaccio*, *Crime et châtiment*... Dans ce cas, l'œuvre littéraire n'est qu'une source d'inspiration du réalisateur qui reconstruit la fable à sa manière selon sa propre interprétation, et le film devient à la fois résurrection et dépassement de la trame narrative scripturale comme c'est le cas du film, objet de notre étude.

L'agencement macro-structural du film de Hamid Bennani, à l'instar du roman, est beaucoup plus marqué par l'enchâssement des micro-récits, le retour des voix et des personnages et la mouvance du temps et de l'espace. Dès la séquence d'accroche du film, on est amené à un espace réel, documentaire qui inscrit les événements dans un cadre historique, réel, comme en témoignent les mouvements de la caméra qui survole les grévistes, les militants au long des rues, des boulevards de Fès, le blanc et le noir tout en manipulant l'entrelacement des scènes du dedans (traîtrise, richesse, voyeurisme) et des scènes du dehors: (pauvreté, mouvement militant... De la 1<sup>ère</sup> à la 10<sup>ème</sup> mn).

L'espace, dans le film et dans le roman, est un garant de l'errance des protagonistes, il renseigne sur l'imaginaire populaire dans tout ce qu'il a de traditionnel, dans tous ses états: (marabouts, fêtes, cimetières..) c'est aussi un décor propice à l'étrangeté, au fantastique et au merveilleux. Ainsi, la rencontre du trio a eu lieu dans un espace sépulcral, sécurisant (le cimetière Legbab à Fès la terre/mère), c'est le lieu du départ orienté vers la densité du désert et vers les secrets de la voie lactée. Le cimetière est aussi le lieu des plus étranges des accouchements d'un enfant parabolique, témoin oculaire et embrayeur de la quête d'une mémoire en érosion. Il est fils de l'olivier, arbre sacré, garant de paix, de fertilité et de sacralité. L'enfant est le garant du devenir de la caravane et le support d'une mémoire qui se déploie à rebours: « *un être vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fraternité de l'écorce de l'arbre* » (44mn 30s) (Ben Jelloun 1981: 54).

Le réalisateur a gardé presque les mêmes personnages du roman qui sont, en gros, des figures de la marginalité et de l'oppression pour faire l'errance dans la mémoire individuelle (Yamna, Sindibad, Mokhtar...) et collective (Ma al-' Aynayn), dans la mémoire populaire et

la mémoire coloniale (Boby, Argane...). Ce sont des personnages de la purulence, des êtres mi réels, mi fictifs, situés entre non vie, non mort, qui reviennent sans cesse au long de la charpente narrative mais avec des apparences différentes pour devenir des voix, des porte-parole qui changent de noms: Mokhtar devient Sindibad, Boby s'identifie à un chien, Argane est en réalité Zineb Benttalbmàacho. D'après la symbolique onomastique, ces noms sont ancrés dans un passé mémorable.

Mokhtar (l'élou, nom du prophète) incarne bel est bien l'image de l'intellectuel marginalisé, contestataire, rebelle contre toutes formes doxologiques d'aliénation d'un enseignement traditionnel, il est le diseur des choses très cachées et il fait preuve d'un esprit scandaleux, à l'instar d'El Hallage, en scandalisant les certitudes de par sa tendance vers l'errance spirituelle et la tradition soufie.

Il fouille dans la mémoire des ancêtres et il cherche à renouer avec le passé pour retrouver une mémoire en détention. Rappelons ici que la mémoire retrouvée chez Mokhtar de Jilalifarhati est perdue chez Mokhtar de *La Prière*. Dans la filmographie de Hamid Bennani, Yamna veut se réconcilier avec soi, avec son corps blessé, l'enlèvement de son tatouage traduit bel et bien cette volonté de réhabiliter un corps opprimé, blessé qui se veut la métonymie d'un réel brisé qu'on ne peut transformer avec le langage de la classe dominante (*Ih 9mn 40s*). L'épreuve initiatique est une tentative qui vise la quête et l'exorcisme de la mémoire en se mettant à l'écoute de la réalité sociale afin d'interroger en elle ce qui est occulté et réprimé: « *La traversée du pays avec l'enfant n'était en réalité qu'une longue méditation sur l'époque* » (Idem: 31) d'après le romancier dans le chapitre « le miroir vide » dans le roman.

Il n'en demeure pas moins que le romancier creuse dans la mémoire de la résistance marocaine. Ainsi, il se sert de la figure historique de Ma al-' Aynayn comme symbole de noblesse et du courage, une légende tant restée marginalisée par l'Histoire officielle et par la mémoire de l'oubli. Il représente le prototype d'une catégorie sociale située entre un passé mythique, un présent pathétique et un avenir hypothétique. Pour nous relater l'histoire des êtres qui cherchent leur identité et leur bonheur auprès de la mémoire du vieux cheikh, Ben Jelloun recourt à la technique de l'enchâssement narratif de son histoire racontée par Yamna à l'enfant. Par contre, le film évoque son nom en une seule occurrence. C'est une manière parmi d'autres pour stigmatiser l'ingratitude et l'indifférence de l'Histoire officielle.

C'est l'absence qui déclenche le mécanisme de l'errance vers la découverte d'une non absence. L'errance dans les espaces réels, désertiques, labyrinthiques est aussi une errance dans des territoires imaginaires dépourvus de matérialité (les rêves, les souvenirs, les désirs...). Bref, c'est l'errance dans et de la mémoire dans un récit qui défile tantôt dans la continuité, tantôt dans la discontinuité. L'errance d'une caravane dans un contexte en agonie sous la pression coloniale et ce dans sa quête du bonheur éternel et de la paix. Aussi, la parole génère-t-elle le dynamisme narratif et symbolique de *La prière*: elle dévoile, démystifie et fait la quête de la vérité. C'est une parole initiatique, intermédiaire entre le moi et le monde, une parole sage qui émane de la folie et du délire. La prise de parole est une nécessité, elle surgit du silence du cimetière. Quand elle n'est pas permise, le silence devient beaucoup plus grave, il se transforme en mutisme (le cas de l'opposition entre Mokhtar accusé de sacrilège et le

professeur de la Quaraouyine dans le film (*3<sup>ème</sup>mn 20s*). Soit dans le roman, soit dans le film, les protagonistes assument le mandat de la parole au nom du peuple, une parole qui se veut nomination des travers et des complexités produits par l'imaginaire culturel d'une société. Pour Ben Jelloun, écrire et parler naissent de la douleur et consistent à dire et redire la laideur qui mène le monde: « *Mon pouvoir est dans les mots et les mots sont traîtres je parle, je parle et rien ne change* » (Ben Jelloun 1978: 62).

Le film s'est inspiré du roman à propos des marabouts et des walis qui sont revisités en tant qu'asiles et lieux de dévalorisation excessive du corps, en tant qu'espaces apocalyptiques où la notion du temps s'efface en faveur de la sorcellerie, de la superstition et de l'escroquerie qui se croisent avec la sainteté de l'ancêtre (Boyaomar dans le roman, Moulay Bouchaib, Lalla Aicha Albahrya dans le film). Notons, chemin faisant, les efforts menés par le ministère de la santé (l'opération Karama) pour faire table rase de ces lieux de torture, de calvaire, en l'occurrence Boyaomar. S'ajoute aussi Le mythe de l'enfant endormi (une légende crédibilisée) qui renvoie à la croyance populaire et qui stipule qu'une grossesse reste suspendue pendant une longue durée, un mensonge qui occasionne une libération sexuelle, une revanche du corps féminin contre une société phallocrate et patriarcale: (*53mn*). Ce mythe renseigne sur les différents déséquilibres de la société arabo-musulmane quant au rapport homme/femme et à la question des tabous (chez Ben Jelloun) et qui sont prolongés dans le film dans des scènes qui réduisent la femme au silence, à une virginité, parfois dans des scènes de voyage fantasmatique de la femme qui traduisent la complicité et la délivrance féminine.

Le thème de la fuite d'un présent lourd et douloureux vers un passé héroïque est encore à signaler. La fuite d'un monde en désastre et la fuite des personnages qui sont tantôt des voix tantôt des êtres de l'errance. Fuite des conteurs, des narrateurs, du cinéaste et de l'auteur qui passent d'une histoire à une autre, d'un sujet à un autre, d'un univers à un autre sans aller au bout du mandat narratif. Les protagonistes, dans leur quête de la mémoire, choisissent des subterfuges: Mokhtar recourt à l'écriture pour éviter la ruine de la mémoire, c'est aussi le rôle du romanesque et du cinématographique. Il prétend être « *un livre inachevé* » (Ben Jelloun 1981: 104) et se lance dans l'écriture pour ne pas succomber aux déficits de la mémoire. De même, les personnages qui vivent dans un manco identitaire construisent des espaces de leur rêve: sidratalmountaha, le marabout du cheikh Ma al-'Aynayn sont des garants identitaires face à un réel malheureux et cupide. Un autre refuge des personnages: la mer, conçue dans la tradition arabo-musulmane comme une source de purification magique. Monde immense, vaste et ouvert, la mer permet à l'être qui a un déséquilibre identitaire de confesser, de méditer et de puiser une sérénité absolue: l'exemple de la visite du marabout de Lalla Aicha Albahrya (baitalmzawgat) est aussi l'occasion d'accuser la visite des marabouts et de faire le procès du présent: (*1h 4mn*).

A la fin du roman et du film, il y a une mise en crise du récit qui mime la crise, le leurre et la dérive de la mémoire, une mémoire qui est remise en question et qui se manifeste dans l'échec de retrouver l'espace primordial et de restituer la mémoire inaugurale. La progression est confrontée à l'impossible, au mystère et à la débâcle du voyage. Il y a même une absence de correspondance entre la fin diégétique et la fin textuelle/ filmique, une fin

ouverte qui témoigne de l'échec de la mission d'une quête impossible sans jamais arriver à la tombe du cheikh Ma al-' Aynayn, sans pouvoir se débarrasser du tatouage, sans retrouver la mémoire.

### 3. CONCLUSION

Pour conclure, il reste à souligner que nous avons tenté de voir quelques procédés et quelques scènes de la vie sociale mis en œuvre pour faire passer *la Prière de l'absent* du roman au film et pour mettre en récit les images d'une mémoire tatouée, fuyante et en crise. Le roman comme le film rendent compte des problèmes des différentes couches sociales par le biais d'un récit vraisemblable qui répond à un « *ensemble de maximes constituant une vision du monde et un système de valeurs* » (Genette 1969: 42). Ben Jelloun procède à la manière d'un troubadour maghrébin en utilisant un langage tour à tour réaliste, parabolique et symbolique pour dénoncer une réalité et défendre les valeurs contre les vicissitudes du temps. Le réalisateur, dont la naissance se paye de la mort de l'auteur, bien qu'il s'inspire du schéma narratif du roman, propose d'autres choix narratifs, d'autres lieux pour entamer une recreation et une genèse du roman et ce pour amener le lecteur/spectateur à collaborer, à coopérer textuellement et cinématographiquement en vue de faire fonctionner « *la machine paresseuse* » et de réaliser le plaisir du texte et de l'image.

### BIBLIOGRAPHIE

- *Dictionnaire Hachette*. Paris. Éd. Hachette, 2011.  
BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Cerf, 1976.  
BEN JELLOUN, Tahar. *La Prière de l'absent*. Paris, Seuil, 1981.  
BEN JELLOUN, Tahar. *Moha le fou Moha le sage*. Paris, Seuil, 1979.  
GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris Seuil, 1969.  
MEDDEB, Abdelwahab. *Phantasia*. Paris, Sindibad, 1986.  
VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Nathan, 1989.  
BENNANI, Hamid. *La Prière de l'absent (Les secrets de la voie lactée)*. Film, adaptation cinématographique, 1993.