DES MOTS DU BITUME AU MAUX DE L'*ASPHALTE.* L'AUTO-ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA « BANLIEUEPOÉTIQUE » DE SAMUEL BENCHETRIT

Fabrizio IMPELLIZZERI[1]

Abstract : In 2015, with his film *Macadam Stories*, Samuel Benchetrit made his very first attempt at self-adaptation, combining his two greatest passions, completely complementary: writing the words of bitumen and staging the troubles of asphalt. This intersemiotics transposition of the first volume of the *Chroniques de l'asphalte* (2005), entitled *Le Temps des tours*, plays entirely on the double meaning of an homophony that invades his writing (*mots*/*maux*) and of a synonymy of places and environments that indisputably become the symbol of a literary space: the Benchetritian suburbpoetics.

Keywords : Samuel Benchetrit, chronicle, autosociofiction, film self-adaption, suburbpoetics

Introduction

Il ne fait aucun doute que la toute première vocation professionnelle et artistique de Samuel Benchetrit, connu comme écrivain de talent, a toujours été celle de réaliser des films et d'écrire pour le grand écran. Il débute très jeune, à peine sorti de Champigny-sur-Marne, dans la banlieue est de Paris, comme assistant à la photographie, puis devient lui-même photographe pendant une courte période pour se tourner, quelque temps plus tard, vers le cinéma. Benchetrit est donc un artiste autodidacte, polyédrique et surtout curieux qui touche à tout et s'exprime à travers plusieurs langages. Il commence ainsi par la photo, passe à la pellicule et donne le meilleur de lui-même dans l'écriture de ses romans. Il réalise, à ses débuts, un court métrage en 1995 mais s'achemine, en 2000, vers un véritable premier grand succès littéraire avec *Récit d'un branleur* entièrement axé sur le « misérable » quotidien de l'ennui en banlieue ; un univers halluciné et plutôt difficile à raconter que l'auteur connaît parfaitement bien puisqu'il y a grandi. Benchetrit comprend alors rapidement que c'est à travers l'écriture de soi, de sa banlieue justement, de son autobiographie et de son autofictionnalisation, que doit commencer sa carrière d'écrivain. Passer d'un code à l'autre, pour traduire sans trahir « sa banlieue », est une de ses plus grandes qualités artistiques. Son écriture funambulesque s'exprime, sur la page comme à l'écran, sans ombres, elle est humaine, puissante, et a pour seul décor l'univers du quotidien et de l'intime fortement humanisés. En dehors des clichés auxquels on nous a bien habitués, la banlieue est ici conçue et perçue d'une manière différente puisqu'elle s'adapte à la narration d'un vécu, traduit le

[1] Université de Catane, Italie, fimpelli@unict.it.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

rapport nostalgique au passé et se fait l'écho d'une tendresse qu'on lui a bien souvent niée.

Cependant, la véritable question est de comprendre si l'auto-adaptation cinématographique de Samuel Benchetrit s'insère là où son écriture échoue, par manque de moyens, à rendre visible la solitude et audible les silences qui habitent nos espaces clos de banlieues. De même, le cinéma parachèverait-il son œuvre d'une sensibilité majeure ? Du premier volume des *Chroniques de l'asphalte* (2005), qui a pour titre *Le temps des tours*, au film *Asphalte* (2015), une dizaine d'années s'écoulent[2]. Dix ans durant lesquels l'écrivain-cinéaste affine son talent et se mesure avec sa toute première tentative d'auto-adaptation qui combine ses deux plus grandes passions, tout à fait complémentaires : l'écriture des mots du bitume et la mise en scène des maux de l'asphalte. Une transposition jouant donc entièrement sur le double sens d'une homophonie qui hante son écriture et d'une synonymie des lieux-milieux qui deviennent incontestablement le symbole d'un espace littéraire par excellence : la banlieuepoétique benchetritienne.

Les polychromies de l'asphalte : chroniques d'une auto-socio-fiction de banlieue

La chronique est un genre plutôt ancien, de très longue tradition, qui naît de l'agencement chronologique d'évènements sociaux réellement vécus. Riche en informations et descriptions objectives, elle assure rapidement le poids d'un véritable témoignage historique, social, voire anthropologique, pour la collectivité tout entière. Aujourd'hui, ce genre a subi une forte évolution au point que le chroniqueur assume une toute autre posture et ce par le biais de différents langages qui parviennent jusqu'à l'audiovisuel. Le chroniqueur contemporain ne s'arrête plus simplement à cette fonction « impersonnelle » d'énumération de faits externes mais s'inspire, à présent, volontairement de sa propre existence, de son intimité, de ses affects, de son milieu, pour construire les thèmes et le décor principal de son œuvre. L'auteur n'est plus uniquement le témoin de sa narration, une sorte de simple porte-parole, mais son véritable sujet. On passe de l'écriture extradiégétique à l'écriture intradiégétique où le narrateur – et c'est le cas de Samuel Benchetrit – alterne sa présence à l'intérieur du récit.

Les *Chroniques de l'asphalte* naissent ainsi sous cet augure, entrecroisant mémoires et journal intime, pour inventer une nouvelle forme d'autobiographie, de « fictionnalisation de soi » (Colonna, 1989), morcelée par de nombreux biographèmes qui composent les différents chapitres du roman.

[2] Même si le scénario était un projet déjà prêt en 2007, Benchetrit attendait les financements et l'autorisation à procéder de la part des maisons de production.
Cf. http://www.allocine.fr/film/fichefilm-231552/secrets-tournage/ consulté le 09 mai 2018.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

À travers ces récits rétrospectifs, Benchetrit nous présente, en chroniqueur des temps modernes, sa cité HLM, sans philtres, sans brouillard de la mémoire, sans sensationnalisme médiatique. Il est l'écrivain d'une banlieue autre, différente, teintée d'humour et d'épisodes loufoques, touchante et intime, loin des clichés négatifs qu'on lui attribue depuis plus de vingt ans, un « milieu social propre à la seconde moitié du XXe siècle et appelé inexactement "banlieue", "cités", "quartiers" […] alors qu'il ne s'agit pas de "lieux", mais de "milieux", et donc d'êtres humains » (Rey, 2017 : 19). Une vision que Benchetrit partage entièrement et qu'il confie à Raphaëlle Raux-Moreaux, pour *AlloCiné*, lors d'un entretien au sujet de son film *Asphalte* :

> Mon idée c'était de parler d'autres gens dans ces cités HLM. On parle un peu toujours des mêmes personnes, c'est-à-dire de jeunes en colère, de violence, de voitures qui brûlent... Ce qui existe bien sûr […] mais il y a d'autres gens qui y vivent et les personnages dont on traite dans *Asphalte*, dans le film, c'est d'autres personnes. Moi, je pense que les cités HLM aujourd'hui c'est ça, il y a un désamour pour ces quartiers. C'est des quartiers qui sont récupérés pour en faire du sensationnel, pour l'insécurité, pour faire peur aux gens […], [personne n'essaye] de comprendre vraiment qu'est-ce qu'il peut se passer à l'intérieur, l'ennui qu'il peut y avoir, comment cette colère a pu naître. (Raux-Moreaux, 2015a : 00:51-01:32)

Dans ce sens, la banlieue de Samuel Benchetrit s'insère à l'intérieur d'une « auto-socio-biographie » (Ernaux, 2003 : 21) puisqu'« Entre "auto" et "biographique", le morphème "socio" notifie que le témoignage personnel s'inscrit dans un contexte social et historique qu[e l'auteur] contribue […] à décrire » (Grell, 2014 : 49). Sans compter que la description de cette banlieue est ethnofictive puisqu'elle adopte un moyen typique d'organisation du récit, d'exploration de l'espace urbain et social qui rompt avec l'homogénéité traditionnelle pour se faire porteur d'images urbaines, multiculturelles, transgénérationnelles et linguistiques différentes. Dans un autre ordre, « L'ethnofiction [est] un moyen d'organisation du récit, d'exploration de l'espace urbain et de description de la société individualisée. » (Dünne et Nitsch, 2014 : 146) qui rassemble deux éléments absolument unifiables : la description des comportements sociaux et l'évocation de scénarios imaginaires. Ainsi peut-on dire que l'autobiographie des *Chroniques* de Samuel Benchetrit est à cerner, en somme, plutôt comme une « fiction existentielle » (Viart et Vercier, 2008 : 44), ou encore comme une « ego-littérature [qui] se trouve là où le Je se présente comme une réalité biographique, psychologique, et sociologique dont témoignages [et] récits de vie expriment l'objectivité antérieure. Il s'agit [ici] de prendre le Moi comme objet et de faire du Vécu l'origine de toute

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

signification » (Grell, 2014 : 42), de toute projection. La chronique, pour Benchetrit, équivaut donc non seulement au témoignage personnel mais touche aussi au « documentaire » social d'un vécu à partager, à montrer, à figurer. Comme le soutient Bill Nichols, à propos de ce qu'il dénomme les « modes documentaires »[3] au cinéma, il existe différents types d'approches possibles du sujet qui permettent au cinéaste de circonscrire le réel, ou du moins certains fragments de ce réel, avec une voix et une perspective qui lui sont propres, et il ajoute : « the poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker's voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself.[4] » (Nichols, 2017: 121). L'œuvre de Benchetrit est ainsi la traduction littéraire et cinématographique parfaite d'une réalité autre, très personnelle, « bannie des lieux » (Rey, 2009 : 27) conventionnels, plutôt éloignée de toute image médiatique constituée à l'avance :

> À l'époque où ils ont construit la cité, ils avaient mis le paquet sur le centre commercial. C'est juste au milieu, entre les tours, et de toutes les fenêtres, on peut voir un bout du centre du toit. Avant il y avait un tas de magasins. […] Aujourd'hui, il ne reste que trois magasins dans le centre commercial. Une laverie automatique. Un distributeur DVD. Et une épicerie. Le reste ressemble à un cimetière de rideaux de fer. (Benchetrit, 2009 : 49-50)

Et encore :

> Vincennes. Fontenay-sous-Bois. Nogent-le-Perreux. Joinville-le-Pont. Saint-Maur-des-Faussés. Tous ces noms de banlieue me ramenaient à un souvenir. À une journée. Le RER sortait par moments de son tunnel pour nous montrer les mêmes paysages. Des routes bordées de pavillons identiques. Avec au loin de vastes cités, dont certains immeubles, plus ambitieux, dépassaient leurs petits frères aussi laids et gris que leurs aînés. J'avais honte pour ces architectures et leurs ensembles immobiliers. (Benchetrit, 2000 : 90)

Petit à petit, son cinéma devient lui aussi le vecteur principal de son idéal poétique des cités HLM et ses *Chroniques*, à l'instar de leur titre, incarnent la narration périodique et anecdotique de la banlieue et de la rue qui l'ont vu grandir. La banlieue des *Chroniques* n'est traduite et perçue ainsi que par le biais

[3] À ce sujet, cf. de même à l'œuvre de Bill Nichols *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary* (1991).

[4] Le mode poétique a de nombreuses facettes, mais elles mettent toutes l'accent sur la façon dont la voix du cinéaste donne aux fragments du monde historique une intégrité formelle et esthétique propre au film lui-même.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

de son œil d'écrivain à mi-chemin entre réalisme et fiction littéraire et, comme il le souligne : « *Chroniques de l'asphalte* n'est pas un récit autobiographique, c'est plus une auto-fiction » (Glaiman, 2006). En d'autres termes, les *Chroniques* sont une autofiction littéraire qui privilégie « la fidélité d'un rapport historique à soi, [et qui revendique de même] la recréation romanesque de soi » (Vilain, 2009 : 73). La mémoire de la banlieue, souvent « involontaire » chez Benchetrit, emmêle alors réalité, friction et fiction et s'appuie « sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, […] culturels [et urbains] » (Gasparini, 2016 : 175). Comme il le précise lui-même : « Il y a trois choses vraies : les personnages ou du moins le rapport entre les personnages, le décor dans la cité HLM et puis les histoires qui, même si elles sont extrapolées, partent d'une réalité » (Glaiman, 2006). En outre, pour Benchetrit, comme pour plusieurs écrivains de la G2[5] provenant des différentes banlieues françaises, le pacte de vérité est non seulement celui d'une narration autobiographique mais aussi et surtout celui d'une friction, d'une dénonciation sociale, d'une ségrégation ghettoïsante à l'intérieur des innombrables et vétustes « établissements poubelles » (Bronner, 2010 : 11). En effet, le « banlieusard est immergé dans le laid, écrasé par l'échelle inhumaine des bâtiments, l'absence de repères, de lieux, l'anonymat des constructions répétitives, isolés dans ces ensembles. » (Kirszbaum, 2015 : 73). En dehors de toute hypocrisie bourgeoise, de tout pessimisme pathétique, l'espace suburbain dans l'œuvre benchetritienne[6] correspond à « Un va-et-vient continu entre la banlieue et Paris, hier et aujourd'hui, et une ligne de métro imaginaire qui n'a que peu d'arrêts entre deux destinations [essentiellement] incompatibles entre elles » (Impellizzeri, 2018 : 280). C'est un peu comme si la banlieue envahissait

[5] Collectif « Qui fait la France ? » (2007) : *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock. Voir aussi à ce sujet les travaux de Vitali, Ilaria (2014) : *La nebulosa* beur. *Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologna, I libri di Emil, et un article datant 2011: « Pari(s) extra muros. Banlieue et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain ». In *Centres-villes, villes et bidonvilles*, *Ponts/Ponti*, *Langues littératures des pays francophones*, 11, LED, <http://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/432>, pp. 27-38.

[6] L'œuvre de Samuel Benchetrit peut être partagée, par genres, en trois parties : 1. Les romans et les chroniques : *Récit d'un branleur* (Julliard, 2000), *Chroniques de l'Asphalte* : *Le temps des tours* (tome 1/5, Julliard, 2005), *L'arrivée à Paris* (tome 2/5, Julliard, 2007), *L'amour* (tome 3/5, Grasset, 2010), *Le cœur en dehors* (Grasset, 2009), *Chien* (Grasset, 2015) et *La nuit avec ma femme* (Plon, 2016) ; - 2. Les pièces de théâtre : *Comédie sur un quai de gare* (2001) et *Moins 2* (2005) ; - 3. Les films qui se distinguent entre courts métrages : *Saint Valentin* (1995) et *Nouvelle de la tour L* (2000) et longs métrages : *Janis et John* (2003), *J'ai toujours rêvé d'être un gangster* (2008), *Chez Gino* (2011), *Un voyage* (2014), *Asphalte* (2015) et *Chien* (2017). Ces deux derniers films sont le résultat de deux auto-adaptations. Le premier est une auto-adaptation libre basée principalement sur deux épisodes qui composent les seize chapitres du *Temps des tours* (2005). Le deuxième, plus récent, correspond à une auto-adaptation partielle qui ne s'inspire que de la première partie du roman *Chien* (2015) et conserve d'ailleurs le même titre.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

constamment le champ visuel de l'auteur et se superposait avec force sur sa ligne d'horizon, qu'elle soit imaginaire ou réelle :

> Pour nous, le bout du monde se limitait à l'est : à la zone active et au néon *Carrefour*. Et à l'ouest : à la tour hertzienne, qui servait de relai télé aux huit mille banlieues de la région. Pour trouver un peu d'étendue, il nous arrivait souvent de monter sur le toit de notre immeuble. Manu aimait y aller. Il restait des heures au bord à regarder au loin comme un gardien de phare. (Benchetrit, 2010 : 123)

Le paysage de la banlieue compose ainsi l'image matricielle du texte benchetritien et fonde ce que nous pouvons dénommer à présent l'« architexture » (Impellizzeri, 2018) d'une grande partie de son œuvre.

Les chroniques sont presque entièrement construites sur un asphalte de pétrole et de gravillons qui n'a certes plus le charme ancien des pavés parisiens mais qui garde, malgré sa détérioration facile et son aridité, sa capacité créative contemporaine. Sur l'asphalte de Benchetrit, on transcrit les mots comme sur une énorme ardoise noire. Sur ce bitume sans lendemain, on fixe à jamais, par le biais de ces mêmes mots, les « maux » des habitants de ces lieux inhospitaliers, tout en sachant qu'un espoir peut y naître, car même si à la base le bitume « était […] une énergie "fossile" [, figée] ; le voici qui produit une énergie vive et indéfiniment renouvelable » (Rey, 2017 : 22). Parallèlement, comme le souligne Benchetrit lui-même : « on sait très bien que dans un ghetto naît une poésie de l'humour, un langage différent » (Raux-Moreaux, 2015a : 01:57-02:03), un langage puissant et concret comme le béton, phosphorescent comme les néons et doux comme l'amour. Les habitants des banlieues se ghettoïsent sans doute mais :

> fabriquent des structures sociales et symboliques leur permettant de se protéger collectivement, d'échapper quelque peu aux blessures infligées par la société. Ils construisent une sorte de contre-monde plus ou moins fermé, avec ses normes, son économie, ses systèmes de régulation et de solidarité, ses formes de pouvoir qui s'imposent à tous, parfois avec une certaine brutalité. Pour chaque individu, le ghetto est alors une épreuve ambivalente : il est à la fois une cage dont on voudrait s'évader personnellement et un cocon qu'il construit avec les autres parce qu'il le protège et offre un lieu de dignité. (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013 : 29-30)

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

C'est ainsi que naît, sur la page comme à l'écran, cette poésie de l'asphalte, cette « banlieuepoétique[7] » et « banlieuecritique[8] » si chères à Samuel Benchetrit. Sur ce postulat va se fonder et se développer la traduction audio-visuelle de son œuvre.

Benchetrit et l'auto-adaptation cinématographique de sa « banlieuepoétique »

À l'heure actuelle, les *Chroniques de l'asphalte* se composent de trois tomes qui ont pour titre *Le temps des tours* 1/5 (2005), *L'arrivée à Paris* 2/5 (2007) et *L'amour* 3/5 (2010). Si ces trois chroniques devaient dessiner un quelconque itinéraire spatial, c'est plutôt par l'intermédiaire d'une carte topographique qui retracerait le parcours établi par le jeune Bench, parti de sa tour Rimbaud, en banlieue, à seize ans, pour arriver à Paris. En d'autres termes, les trois volumes tracent la chronique d'un mouvement centrifuge d'un adolescent plein d'espoir qui s'éloigne toujours plus physiquement, mais jamais émotivement, de sa banlieue natale pour « parvenir » dans l'intramuros parisien. Ainsi, quand celui-ci « débarque » finalement dans une minuscule chambre de bonne de la Capitale, sur le périphérique nord, à la porte de Saint-Ouen, il en est encore malgré lui fortement hanté, voire aimanté :

> Mes huit cents balles ne me suffisaient pas pour vivre. J'avais une chambre de bonne près de la porte Saint-Ouen. Mais côté Paris. Le périphérique était la seule chose qui me séparait de la banlieue. Je la voyais quand même de la fenêtre de ma chambre. Calme et sombre. Elle semblait me guetter de son œil glauque. Elle semblait me dire :

---

[7] L'idée de forger un néologisme permettant de réunir deux concepts qui semblent tout à fait antithétiques – la banlieue laide, vulgaire et violente et la poésie – naît d'une volonté d'adapter la vision de Benchetrit à celle de l'écrivain écossais Kenneth White qui envisageait fondamentalement l'espace comme structure de représentation – même si pour White, la poétique dépasse sa définition lyrique et littéraire pour incarner plutôt une dynamique fondamentale de la pensée. Créateur du néologisme « géopoétique », White se fixait ainsi principalement le but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre tout comme Benchetrit le construit entre l'Homme et la Banlieue. À ce sujet, cf. les œuvres de Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique* (1994) et *Geopoetics : Place, Culture, World* (2003).

[8] De même, on peut superposer à l'œuvre de Samuel Benchetrit un second néologisme, la « banlieuecritique », puisque, comme la « *géocritique »,* il étudie les récits d'espace, de sa banlieue précisément, comme étant le fait d'une perception personnelle et la matière d'un imaginaire. La géocritique se consacre non seulement à l'étude des lieux dans la littérature mais elle étudie aussi l'influence des œuvres littéraires sur les représentations courantes des lieux qu'elles décrivent. Lire et voir au cinéma Benchetrit ne peut qu'être d'impact à une vision autre de la banlieue aujourd'hui. Pour en savoir davantage sur la représentation des lieux en littérature, voir les ouvrages de Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), de Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955) et enfin les études réunies par Bertrand Westphal dans *Géocritique mode d'emploi* (2001).

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

> – T'inquiètes pas trop mon petit Bench… Je suis là… Et je sais que tu reviendras… (Benchetrit, 2007 : 19)

La banlieue le guette comme une mère obsessive et jalouse et semble l'attendre pour l'accueillir à nouveau dans ses bras. Quoi qu'il fasse, quoi qu'il se passe, sa banlieue sera toujours là immobile, rassurante, prête à le récupérer. C'est sur ce lien indissoluble, sur cet aspect familier, maternel et fortement intime du souvenir, que Benchetrit tisse à nouveau le canevas de son œuvre première des *Chroniques* en réalisant sa propre adaptation au cinéma. Pour ce faire, il choisit *Le temps des tours*. L'œuvre se compose de seize chapitres qui progressent en hauteur et montent :

> d'étage en étage, mêlant les espaces architecturés du bâtiment aux dispositifs narratifs. Deux voies s'y croisent : celle de la verticalité de la tour et d'un univers halluciné poussé vers le haut, vers un ciel électrisé au néon ; et celle de l'horizontalité du palier, qui pénètre l'atmosphère tendue et triste des familles. Misère, solitude et dépression s'érigent ainsi à l'intérieur de douze étages et tissent le drame humain [de] Benchetrit. (Impellizzeri, 2018 : 274)

De ces seize chapitres, pour l'adaptation de son film *Asphalte*, Benchetrit en choisit deux : le premier, qui concerne l'épisode de monsieur Stern ; et le quinzième, qui a pour protagonistes madame Hamida et John McKenzie, l'astronaute de la NASA.

À première vue, et pour deux raisons fondamentales, le film devrait être une adaptation parfaite de son ouvrage de référence : d'une part parce qu'il est réalisé par le même auteur[9], Samuel Benchetrit, et ne pourrait être en aucun cas une occasion d'« autotrahison » ; puis parce qu'il adopte, et adapte, quasiment le même titre, *Asphalte*, et deux de ses épisodes tout à fait identifiables. Cette réflexion apparemment simpliste porterait à croire que l'auto-adaptation de Benchetrit pourrait être définie comme un geste très élémentaire de transcription d'un langage à un autre qui, par la différence objective des codes employés, devrait véhiculer un jugement de valeurs sur le degré de fidélité ou d'infidélité variables concernant l'œuvre source. Cependant, une bonne (auto)adaptation exige d'oublier le livre dont elle s'inspire et de se concentrer sur la réalisation du film (Carrière, 1993 : 127). En effet, « l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de *réception* et d'*interprétation* des thèmes et des formes littéraires » (Serceau, 1999 : 9-10). Le scénario n'est ainsi plus un moyen d'illustrer ou de

[9] Samuel Benchetrit a toujours refusé de céder ses droits d'auteur sur ses *Chroniques* ce qui semble prouver qu'il avait clairement l'idée d'en faire un jour un film, de s'auto-adapter sans aucune interférence ni intrusion.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

présenter une scène, mais une véritable réécriture qui suppose que le réalisateur opère un acte créatif distinct. Quand le metteur en scène adapte, ou s'auto-adapte, il est de toute évidence obligé d'effectuer des choix, d'ajuster, de s'accommoder avec les moyens dont il dispose : « La transposition du récit en mots en récits audiovisuels entraîne [de la sorte] inéluctablement des métamorphoses : il faut donner un visage singulier aux protagonistes, choisir le décor de leurs chambres, montrer des gestes, faire entendre des sons et des voix » (Vanoye, 2011 : 41). Bref, il faut les penser et interpréter différemment. Partant de ce fait, pour s'auto-adapter, Benchetrit doit absolument réaménager son œuvre, la revisiter et en capturer l'essence. Sa réécriture, par le canal de cet autre média, qu'il maîtrise parfaitement bien d'ailleurs, impose l'introduction d'éléments nouveaux qui ont pour objectif d'apporter au visuel des solutions que le texte incubait. Le film doit amplifier la charge dramatique du récit, celle d'une « chaleur communicative de la communauté » (Kokoreff et Lapeyronnie, 2013 : 66) de banlieue à travers des modifications de contenu et de structure. En ce sens, une adaptation à la lettre est impossible et ne peut se résoudre que dans le choix de l'équivalence ou de l'adaptation libre, solution – cette dernière – qu'opère Benchetrit pour son film. Dans son auto-adaptation, Benchetrit ne prend pas tout simplement les distances de son œuvre première mais il prétend aussi s'éloigner d'une écriture excessivement autobiographique, autoperceptive, voire autoreprésentative, pour en faire une nouvelle écriture de l'intime, à l'état second, porteuse d'échos et de résonnances mémoriels d'un lointain milieu de l'enfance :

> Je ne sais pas pourquoi on a dit « autobiographie », je crois que c'est les éditeurs qui ont dit ça car c'est évident pas mon autobiographie, j'ai jamais vu un astronaute tomber sur le toit de mon immeuble […]. Non, c'est des souvenirs de lumière, c'est des souvenirs de ce qui nous reste de l'enfance […]. Je crois que c'est Brel qui dit ça : *On court toute notre vie après notre enfance*. Mais on court pas après une situation, après un moment, on court après un sentiment, une émotion. (Raux-Moreaux, 2015a : 02:55-03:29)

Possédé par le poids des souvenirs, des atmosphères de sa cité HLM et des émotions, Benchetrit-cinéaste effectue des jeux de déplacements, des « écarts émotifs », des digressions, qui se distinguent et détachent courageusement de sa source d'origine. Il révèle dans *Asphalte* « sa fascination pour tous les glissements du réel vers le fantasme, l'emprise qu'exercent sur lui et sur ses personnages toutes formes de rêveries, toute possibilité d'évasion vers l'ailleurs, alors même que le poids du réel est si lourd à porter ». (Vanoye, 2011 : 92) Pour Samuel Benchetrit, « la fiction cinématographique [fonctionne] comme [une] instance semi-onirique » (Metz, 2002 : 13) qui déclenche en lui l'ouverture de

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

nouveaux espaces à inventer, à habiter. Son auto-adaptation se transforme ainsi en un espace virtuel de la remédiation de l'intime à l'intérieur de son immeuble HLM : « In order to create a sense of presence, virtual reality should come as close as possible to our daily visual experience. Its graphic space should be continuous and full of objects and should fill the viewer's field of vision without rupture.[10] » (Bolter and Grusin, 2000 : 22)

Dans le scénario de son film, Benchetrit ajoute un troisième chapitre aux deux autres sélectionnés du *Temps des tours*. Voici donc qu'apparaissent, comme une véritable infraction à l'œuvre source, deux nouveaux personnages : Jeanne Meyer, interprétée par Isabelle Huppert, dans le rôle d'une actrice en déclin ; et Charly, incarné par le fils du cinéaste, Jules Benchetrit, né de sa relation avec Marie Trintignant, qui incarne le rôle d'un jeune adolescent esseulé, marqué par l'absence d'une mère. En ce qui concerne la distance autobiographique dans la narration, il convient de préciser que Samuel Benchetrit n'opte pas au hasard pour le premier et le quinzième chapitre de ses *Chroniques*. Il choisit ces deux « épisodes-clé » délibérément puisqu'ils sont les seuls à être intégralement extradiégétiques ; c'est-à-dire qu'ils gardent, en dehors des quatorze autres, une posture typique de la chronique traditionnelle, l'utilisation « objective » de la troisième personne, et le style d'un témoin omniscient fortement conditionné par une vision de la banlieue intense et dramatique. En tout état de cause, c'est un assortiment que Benchetrit opère probablement pour marquer ultérieurement une distanciation « voilée » de son roman, pour s'autoriser ce degré d'objectivité nécessaire à la réécriture d'une œuvre seconde. En tant que réalisateur, Benchetrit préfère donc adapter les chapitres dans lesquels il n'est pas présent comme personnage pour acquérir davantage d'autonomie. Les déplacements entre texte écrit et film impliquent ainsi différents enjeux artistiques et communicationnels qui vont mettre en scène et en cause « six personnages qui sont isolés dans le désamour, qui sont à l'écart du monde, de la société, qui sont presque là comme des fantômes. » (Raux-Moreaux, 2015a : 01:42-01:49). Comme l'indique plusieurs fois le cinéaste lors de ses nombreux entretiens (Haas, 2015 et Raux-Moreaux, 2015), *Asphalte* est un film sur la chute et sur les gens qui se redressent. La première chute concerne monsieur Sternkowitz, incarné par Gustave Kevern, célibataire, avare et solitaire, qui vient de perdre sa mère et qui se retrouve, suite à un incident vasculaire, bloqué sur un fauteuil roulant. Il va trouver la force de se relever grâce à l'amour pour une infirmière de nuit anonyme, timide et complètement « coincée », interprétée par Valeria Bruni-Tedeschi. Monsieur Sternkowitz aura le courage

[10] Pour créer un sentiment de présence, la réalité virtuelle doit se rapprocher le plus possible de notre expérience visuelle quotidienne. Son espace graphique doit être continu et plein d'objets et doit remplir le champ de vision du spectateur sans rupture.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

de la séduire en s'inventant une vie qu'il n'a pas et le métier de photographe pour la revue *National Geographic*. La deuxième chute est celle d'un cosmonaute américain, John McKenzie, joué par Michael Pitt, dont la navette spatiale tombe à l'improviste, un jour, sur le toit de l'immeuble. Dans l'urgence, il sera hébergé par une touchante et généreuse mère d'origine arabe, madame Haziza Hamida, interprétée par Tassadit Mandi, qui va le materner en attendant l'arrivée de la NASA. Seule, avec comme unique compagnie les séries télévisées et quelques appels de ses concitoyennes, elle trouvera en John le fils qu'elle n'a plus, Majid, qui est en prison. Enfin, la troisième chute – qui correspond à l'épisode ajouté – est celle d'une actrice en pleine dépression et déchéance professionnelle, Jeanne Meyer, qui sombre dans l'alcool et échoue dans un appartement triste et dépouillé de banlieue. Poussée à renaître et à retrouver confiance en elle par son voisin de palier Charly, elle réussira finalement à reprendre sa vie en main.

Hormis l'épisode ajouté, l'adaptation du *Temps des tours* se démarque sous plusieurs aspects. Tout d'abord, le film est tourné dans la banlieue de Colmar[11] et non pas dans une cité HLM parisienne. Dans le livre, monsieur Stern a soixante ans et sort la nuit, en volant l'ascenseur, pour se rendre dans la supérette de Hamid. Malheureusement, il meurt de faim et de solitude : « On découvrit son corps inerte étendu sur son lit […] [peu après Noël]. Il avait épuisé ses réserves de nourriture et la tristesse […] s'était chargée du reste. » (Benchetrit, 2005 : 23). L'infirmière[12], elle aussi, n'existe pas dans le texte source, tout comme le faux métier de photographe de monsieur Sternkowitz. Il semble que Benchetrit l'ait inventée pour déclencher les bons sentiments qui sauveront Sternkowitz. L'épisode de l'astronaute et de madame Hamida présente lui aussi de nombreuses différences : John ne parlera pas avec les jeunes sur le toit et n'évoquera jamais non plus sa mère qui vivait seule dans le Montana et envers laquelle il éprouvait des sentiments de culpabilité profonds. En revanche, le rapport affectif qui l'unira à madame Hamida restera tout à fait attendrissant et intense, au même degré, dans le texte comme à l'écran. Dans le roman, madame Hamida est veuve et mère de quatre enfants absents. C'est une mère abandonnée qui survit à sa solitude en s'inventant une vie pour démontrer aux autres qu'elle possède encore une certaine fierté. Dans *Asphalte*, madame Hamida est encore plus émouvante, elle ne vit que pour aller rendre visite en prison à Majid, son fils, et ses journées s'alternent entre les séries

[11] Autre distance biographique que Benchetrit prend par rapport au lieu de son enfance car pour lui « Il fallait qu'il n'y ait pas de repères de temps ni de lieux, c'est-à-dire que ça peut être n'importe quelle cité HLM en France » (Raux-Moreaux, 2015a : 02:33-02:38).

[12] Benchetrit ne fait qu'une brève allusion à une certaine madame Valiaski, infirmière, qui travaillait à l'hôpital (Benchetrit, 2005 : 20). C'est un personnage tout à fait insignifiant dans l'intrigue puisqu'elle n'est mentionnée que par rapport à l'utilisation clandestine de l'ascenseur.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

télévisées et le rite quotidien de la cuisine[13]. Les trois épisodes, fragmentés en séquences alternées, se présentent comme une « suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité » (Barthes, 1966). Ils s'enchevêtrent, se croisent, se fusionnent jusqu'à se superposer en un seul récit qui est celui d'un espoir, d'une lumière. Le film a donc conservé de multiples liens avec le roman initial et les choix opérés apparaissent comme un triage de l'essentiel, de l'émotionnel et de l'identification. L'expérimentation auto-adaptative de Samuel Benchetrit semble bien celle d'un écrivain qui souhaite donner une deuxième chance à son récit, aux personnages qu'il a connus et pour lesquels il éprouve sans doute encore une peine profonde. Le roman originel n'est ainsi qu'un prétexte au produit du film, une opportunité pour réécrire par l'intermédiaire de sa « caméra stylo » (Astruc, 1992 : 327) son autre *Asphalte*. Dans le film, on tombe d'un fauteuil roulant, du ciel ou d'un piédestal pour se relever grâce à un élément fondateur de la communauté des cités : la solidarité. L'espoir s'ajoute comme un second thème catalyseur qui surgit d'un seul coup, comme l'amour et les différentes rencontres. La cinélangue de Benchetrit ressort à l'écran comme un langage lyrique et politique qui fait d'une banlieuepoétique l'occasion d'un véritable engagement social.

Dans son auto-adaptation, Samuel Benchetrit se démontre plus cibliste que sourcier, il dépasse son texte pour viser à l'essentiel de son œuvre et passe des « mots » du bitume aux véritables « maux » de sa cité HLM qui apparaît quasiment personnifiée dans son cri de douleur et son regard plein d'espoir. Sa banlieue ne le quitte jamais. Elle garde avec lui un rapport intime, intense, tel un cordon ombilical auquel on est fortement lié et dont on ne peut réellement se passer. Pour ces raisons, la banlieue nourrit encore aujourd'hui solidement l'œuvre de Benchetrit et semble ne l'avoir jamais véritablement sevré. Comme une vieille sirène ayant survécu à l'Odyssée, elle émet un bruit, un chant, une sorte de râle[14] mystérieux et ancestral qui est omniprésent surtout à l'intérieur du film. Ce chant « silencieux » des banlieues, cet « objet voix » (Dolar, 2012) des cités resurgit pareil à une berceuse et hante encore les rêves urbains de Benchetrit :

> Tu sens la nuit tomber doucement dehors sur la banlieue électrique. Il n'y a pas de bruit. Ou juste cette rumeur éternelle qui existe seulement ici.

[13] « Parce que je l'ai connu, quand j'étais petit, cette madame Hamida. Une femme qui inventait la vie dans sa cuisine » (Raux-Moreaux, 2015b : 03 :37-03 :42).

[14] Nous découvrirons à la fin du film que ce couinement mystérieux n'est ni la voix d'un fantôme, d'un diable, ou d'un tigre échappé d'un cirque – comme l'indique les personnages tout au long des épisodes –, ni même le hurlement d'un quelconque être monstrueux, un probable minotaure menaçant les habitants à l'intérieur de leur espace labyrinthique de banlieue. Il s'agit tout bêtement d'une vieille benne abandonnée sur un parking désert dont la charnière rouillée de la porte émet un grincement qui ressemble aux pincements de cordes d'un violoncelle.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

> Un silence de banlieue, c'est un silence différent. C'est un silence avec du bruit. Écoute le silence bruyant et ferme les yeux. Tes rêves seront toujours d'asphalte mon petit Bench. D'asphalte et de néons. Ferme les yeux et endors-toi enfin. Tu es chez toi. (Benchetrit, 2005 : 115)

Ce « silence de banlieue », qui mérite certainement une autre étude, est justement un silence non phonique que seule l'image d'un film peut évoquer étant donné que « Le cinéma […] offre un potentiel descriptif premier surpassant celui de la littérature, car par sa nature même, il "montre" ce que le mot "désigne" seulement » (Meunier, 2004 : 49). Dans sa traduction intersémiotique, qui touche ainsi principalement à la puissance évocatrice des images et du son, Benchetrit nous invite à le suivre dans un rêve, dans cet espace onirique que le cinéma seul autorise[15] et qu'une douce sonate de Beethoven[16], *Au clair de lune*, suivie d'une émouvante musique composée par Raphaël Haroche, accompagne en filigrane tout au long du film. Si *Asphalte* interprète exactement l'idée de fond ou plutôt l'âme de la banlieue benchetritienne, c'est à travers ces sensations que la page contient mais que seul le film peut « traduire » à l'œil et à l'ouïe. Une transposition émotive d'une banlieuepoétique qui semble guider la perspective intimiste de l'angle de prise de vue, allant des premiers plans jusqu'au tournage mémoriel au ras du sol, près de l'asphalte métonymique de Benchetrit.

[…]
je me couchais
sur le trottoir
et l'asphalte
comme une mère
me soigna
de sa fraîcheur.
J'ai respiré
et l'asphalte
était mon
air.
Tu vois
Mon Jules
j'ai respiré

[15] « Ce qui m'intéresse vraiment au cinéma, dans les films, c'est qu'on me parle de l'état du monde, voilà, et que les films soient proches du rêve » (Raux-Moreaux, 2015a : 03:52-04:03), et donc de l'intime, pourrions-nous ajouter.

[16] La sonate de Beethoven revêt, tout au long du film, indépendamment de sa fonction de générique, un effet de suspension de l'espace réel vers un espace second, bien plus intime et retiré.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

l'ASPHALTE.
(Benchetrit, 2007 : 228-229)

Filmographie :

Benchetrit, Samuel (2015) : *Asphalte*, France, Paradis Film, TF1 International, 100 mn.

Bibliographie :

Astruc, Alexandre (1992) : « Du stylo à la caméra… Et de la caméra au stylo », in *Écrits* (1942-1984). Paris, L'Archipel.

Bachelard, Gaston (1994) : *La Poétique de l'espace* (1957). 2e éd. Paris, « Quadrige », Presses universitaires de France.

Barthes, Roland (1966) : *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in « Communications », 8, École Pratique des Hautes Études – Centre d'Études des Communications de masse. Paris, Seuil.

Benchetrit, Samuel (2000) : *Récit d'un branleur*. Paris, Julliard.

Benchetrit, Samuel (2005) : « Le temps des tours », *Chroniques de l'asphalte*, 1/5. Paris, Julliard.

Benchetrit, Samuel (2007) : « L'arrivée à Paris », *Chroniques de l'asphalte*, 2/5. Paris, Julliard.

Benchetrit, Samuel (2009) : *Le cœur en dehors*. Paris, Grasset.

Benchetrit, Samuel (2010) : « L'amour », *Chroniques de l'asphalte*, 3/5. Paris, Grasset.

Blanchot, Maurice (1988) : *L'Espace littéraire* (1955), 2e éd. Paris, « Folio Essais », Gallimard.

Bolter Jay, David et Grusin, Richard (2000) : *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (MA), The MIT Press.

Bronner, Luc (2010) : *La loi du ghetto. Enquête dans les banlieues françaises*. Paris, Calmann-Lévy.

Carrière, Jean-Claude (1993) : *Raconter une histoire*. Institut de Formation et d'Enseignement pour les métiers de l'image et du son, Paris, « Écrits Écrans ».

Collectif « Qui fait la France ? » (2007) : *Chroniques d'une société annoncée*. Paris, Stock.

Colonna, Vincent (1989), *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature)*, Thèse sous la direction de Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>.

Dolar, Mladen (2012) : *Une voix et rien d'autre*. Trad. de l'anglais par Christine Vivier, Caen, Éditions Nous, « Antiphilosophique ».

Ernaux, Annie (2003) : *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock.

Gasparini, Philippe (2016) : *Poétiques du je – Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Glaiman, Dorothy (entretien avec Samuel Benchetrit) (2006) : *Un troubadour des temps modernes*, http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-de-samuel-benchetrit-chroniques-de-l-asphalte-258.php. Consulté le 11 mai 2018.

Grell, Isabelle (2014) : *L'autofiction*. Paris, Armand Colin.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

Haas, Christine (2015): *« Asphalte » : la critique*. Rubrique du Festival de Cannes, Paris Match, 07 octobre 2015. http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Asphalte-la-critique-764472. Consulté le 15 mai 2018.

Impellizzeri, Fabrizio (2018) : « Du chantier narratif à l'"architexture" des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit », in Oppici, Patrizia et Pietri, Susi (éd.) (2018) : *L'architecture du texte, l'architecture dans le texte*. Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 273-288.

Jakobson, Roman (1963) : « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit.

Kirszbaum, Thomas (éd.) (2015) : *En finir avec les banlieues? Le désenchantement de la politique de la ville*. Paris, « L'Aube poche essai », Éditions de l'Aube.

Kokoreff, Michel et Lapeyronnie, Didier (2013) : *Refaire la cité – L'avenir des banlieues*. Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées.

Metz, Christian (2002) : *Le signifiant imaginaire*. 2e éd., Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

Meunier, Emmanuel (2004) : *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*. Paris, « De Visu », L'Harmattan.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

Nichols, Bill (2017): *Introduction to Documentary*. 3e éd., Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.

Raux-Moreau, Raphaëlle (entretien avec Samuel Benchetrit) (2015a) : « *Asphalte*, ce n'est pas mon autobiographie », 06:12, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18646309.html. Consulté le 09 mai 2018.

Raux-Moreau, Raphaëlle (entretien avec Samuel Benchetrit) (2015b) : « Gustave Kervern, je le trouve tellement romantique », 03:55, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18646309.html. Consulté le 09 mai 2018.

Rey, Alain (2009) : « Banlieues, lieux bannis ? », in *Territoires et immigrations*, « JFP. Journal français de psychiatrie », 2009/3 (34), ERES, pp. 27-29. DOI 10.3917/jfp.034.0027. https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2009-3-page-27.htm

Rey, Alain (2017) : « Préface », in Vincenti, Aurore (2017) : *Les mots du bitume. De Rabelais aux rappeurs, petit dictionnaire de la langue de la rue*. Paris, Le Robert.

Serceau, Michel (1999) : *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège, « Grand Écran Petit Écran », Éditions du Céfal.

Vanoye, Francis (2011) : *L'adaptation littéraire au cinéma*. Paris, Armand Colin.

Viart, Dominique et Vercier, Bruno (2008) : *La littérature française au présent*. 2e éd., Paris, Bordas.

Vilain, Philippe (2009) : *L'Autofiction en théorie*. Paris, La Transparence.

Vitali, Ilaria (2011) : « Pari(s) extra muros. Banlieue et imaginaires urbains dans quelques romans de l'extrême contemporain », in *Ponts/Ponti*, *Langues littératures des pays francophones*, dossier *Centres-villes, villes et bidonvilles*, 11, LED, <http://www.ledonline.it/index.php/Ponts/article/view/432>.

Vitali, Ilaria (2014) : *La nebulosa* beur. *Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*. Bologna, I libri di Emil.

Westphal, Bertrand (éd.) (2001) : *Géocritique mode d'emploi*. Limoges, Pulim.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)

White, Kenneth (1994) : *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*. Paris, *Grasset.*
White, Kenneth (2003) : *Geopoetics : Place, Culture, World.* Glasgow, Alba Editions.

BDD-A28213 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:46 UTC)