

Éthiopiennes n° 113.
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
2e semestre 2024.

BEN JELLOUN FAIT SON CINÉMA

Par Abdelaziz AMRAOUI*

Résumé :

Tahar Ben Jelloun a un goût avéré pour le monde du cinéma. Jeune, il a même été animateur de club cinématographique. Ses personnages lui ressemblent. À travers quelques-uns de ces textes nous apprendrons les connexions qu'ils entretiennent avec les personnages et les événements des films. D'autre part, il sera question du cinéma en tant que médiateur universel et diffuseur d'idéaux...

Mots-clés : Littérature, cinéma, star-system, mémoire, souvenir

Abstract :

Tahar Ben Jelloun has a proven taste for the world of cinema. When he was young, he was even a film club host. His characters resemble him. Through some of these texts we will learn the connections they have with the characters and events of the films. On the other hand, it will be a question of cinema as a universal mediator and disseminator of ideals...

Keywords : Literature, cinema, star system, memory, souvenir

* Université Cadi Ayyad, Maroc

Avec Ben Jelloun, le cinéma donne lieu à un discours contextualisé, purement personnel et personnalisable chaque fois qu'un souvenir est rattaché à un biblon¹ cinématographique d'un personnage. Les reflets des spectacles antérieurs s'invitent dans un présent vécu effectivement par les personnages. Ils sont la jonction entre un vu et un vécu. Le cinéma est, en fait, conjugué au passé installant une distance temporelle et spatiale dissoute, abrogeant définitivement l'écart. Désormais, la distance ne sépare plus. La conscience des personnages de Ben Jelloun serait ce contenu mental canalisé vers un centre d'activités précis. Il utilise les réminiscences cinématographiques pour offrir au lecteur la possibilité de devenir spectateur et donner au récit un rendu cinétique, loin des articulations narratives classiques.

Chez lui, le cinéma est aussi évocation d'une expérience spectatorielle ponctuelle en correspondance avec un état, une situation ou un événement en train d'être vécu, loin, très loin de « la perception cinématographique [qui...] ‘cloue’ à l'écran ; c'est la posture spécifique du spectateur qui ne bouge pas la tête et regarde fixement l'écran lumineux face à lui. » (Zernik, 2010 : 43) Des noms d'acteurs, de films, de réalisateurs, de salles de cinéma, de scénaristes jalonnent ses textes donnant au lecteur l'impression de lire ou de découvrir un générique de film. Parfois, les personnages sont choisis pour leur rapport au cinéma et à l'écriture. La vie des personnages telle qu'elle est menée va de pair avec ce que le cinéma raconte. Cet article traitera de quelques cas de références cinématographiques et leur impact sur les personnages, *fac simili*, de l'auteur lui-même grand cinéphile.

1. Autobiographie et cinéma

Avec *La Puniton* et *Sur ma mère*, ses deux romans autobiographiques, l'auteur va enfin dévoiler une période de sa vie de jeune étudiant, pendant les années de plomb² au Maroc. Il s'agit, dans les

¹ Le terme est pris dans le sens de traces mnésiques relatives à des lectures (bibliothèque) ou à des visionnages (cinémathèque). Cela rejoint la notion d'intertexte.

² De 1960 à 1980, le Maroc de Hassan II a connu une période de répression et de torture amplifiée par les deux coups d'État avortés.

deux cas de « souvenir autobiographique spécifique [qui] correspond en effet à la remémoration consciente et détaillée d'un événement unique du passé et caractérisée par un sentiment de reviviscence. » (Picard *et al.*, 2009 : 202) L'auteur-narrateur va opter pour un point d'ancrage dans son passé en procédant à des choix et des coupes comme lors du montage d'un film. Mais, il ne faut pas croire que les deux récits se réduisent à l'évocation d'un passé chaotique dans un Maroc en péril, il est également souvenir d'un souvenir où le cinéma joue un rôle crucial dans le récit d'événements. En effet, ils égrènent les préférences de l'auteur, via ses narrateurs homo-autodidactiques, qu'elles soient cinématographiques, littéraires ou musicales. Avec ses confidences, le lecteur attentif comprend facilement comment ses personnages lui ressemblent surtout quand il s'agit de goûts artistiques. Les mêmes références reviennent, voire les mêmes noms et les mêmes titres de films et de musiciens. La mémoire de l'auteur est saturée d'images, de musique et de livres qui adviennent à lui chaque fois qu'il est en train de créer une nouvelle histoire comme s'il s'agissait d'une expérience phénoménologique vécue, sentie, ressentie... tel qu'il lui a été donné. Les souvenirs y correspondant se présentent à lui d'une manière passive. Tout chez lui est question de réminiscences où les sens sont sollicités pour rallier le passé au présent. La représentation du monde chez lui passe par le subterfuge d'intertextes littéraires et ceux cinématographiques ou filmiques. Borges sinon le Coran sont en filigrane toujours présents, de même que Bergman, Gary Cooper ou Hitchcock, voire Coltrane. Il y est question de ce que Magny a appelé la convergence qui va lier le roman au cinéma et à la musique jusqu'à s'appeler mutuellement :

Nous avons ici affaire à une nouvelle convergence : entre les résultats de la psychanalyse, du behaviourisme, de la sociologie, et la vision du monde nouvelle que cinéma et roman nous communiquent comme à leur insu et presque par leurs seuls procédés [...] appartenant au domaine du sensible. » (Magny, 1948 : 112).

Avec ce recours à la visualisation par le truchement des références cinématographiques, Ben Jelloun réussit à mettre devant le lecteur un contenu sensible, mimétique où une perception projective survient suite à

un souvenir rétrojectif d'un personnage. C'est d'ailleurs le schéma canonique d'une «perception comme un état mental intentionnel» (Dokic, 2004 : 7) comme la définit la philosophie de l'esprit. Socrate avait, bien auparavant, utilisé la métaphore de la cire qui conserverait une image³ pour parler du souvenir. Avec ce retour à l'Antiquité, nous pensons que cette cire initiale est bel et bien cet écran, petit ou grand, qui va voir défiler sur sa surface des images de films vus par des personnages dans le passé, et qui sont, comme par magie, disponibles, prêtes à être cueillies comme des fruits mûrs.

Le recours presque systématique à l'intertexte cinématographique, selon des modalités différentes que nous développerons par la suite, rend compte des préférences et des goûts artistiques du romancier. La valeur axiomatique de ses choix est très importante. Pour chaque situation un film ou des films sinon un genre particulier voire un acteur ou des acteurs apparaissent. Le passage de l'idée au film s'effectue principalement par le souvenir, le rêve, la rêverie et l'imagination. On dirait qu'à un contexte (une action ou un état dans un espace-temps déterminé) équivaldrait à une séquence filmique aux fins fonds de la tête de l'un des personnages. Une attitude axiomatique peut être convoquée dans ce cas, mais elle n'est pas importante parce que nous partons du fait que tous les noms évoqués, tous les titres cités, du fait qu'on en parle, ont un jugement favorable, du point de vue esthétique, et du romancier, des personnages et des narrateurs.

2. Couples et cinéma

Le cinéma paraît être la source même de l'imaginaire par où tout commence et vers quoi tout aboutit comme c'est le cas pour *Les Amants de Casablanca* qui commence avec *Scènes de la vie conjugale*⁴ d'Ingmar Bergman et se clôt avec *Les Ailes du désir*⁵ de Wim Wenders que Nabile et Lamia ont vu ensemble. Les personnages évoluent au gré des circonstances et des événements qui se recourent avec ce qu'ils ont vu comme films ou

³ *Eikôn* en grec.

⁴ Ingmar Bergman, Drame, Romance, Suède, Cinematograph AB, 167 min, Couleur, 1973.

⁵ Wim Wenders, Drame, Allemagne, Road Movies Film produktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Stiftung, 128 min, Couleur, 1987.

comme ont vécu leurs héros. Une incessante reproduction du déjà-vu dans le vécu des personnages donne au cinéma et aux séquences filmiques « un sentiment de durée effective » (Durand, 2002 : 39), un caractère intemporel qui lui confère une présence fatidique sur eux. Ainsi, si l'avenir du couple reste un mystère, se faire une idée de ce qui peut l'entacher serait chose facile si l'on se mettait à se comparer avec les couples du cinéma. Ceux-ci donneront un aperçu de ce que pourrait être la vie d'un couple dans le futur. D'un film à un autre, le couple est en train de répéter peu ou prou les aventures des autres avec toujours le même drame.

Les Amants de Casablanca est, sans cesse, sous le coup du cinéma et de ses stars ou de ses spectres (ses métiers). Ses personnages, surtout les plus cultivés (médecins, peintres, scénariste), ont ceci de particulier que leur conscience leur permet de visualiser, de vivre des contenus sous forme d'images et les utiliser comme un raisonnement. Le récit offrira, ainsi, une panoplie d'incidents et d'événements émotionnels que le couple a rencontré durant sa vie commune et après sa séparation. Toutefois, le déroulé de la vie de Lamia et de Nabile rencontre la trame narrative de ces deux films à l'incipit et à l'excipit du roman. Ils vont déclencher consciemment ou inconsciemment des expériences affectives mimétiques après évaluation du traintrain quotidien. S'ensuit un processus de réajustement comportemental et physiologique à l'image de ce que les films en partage ont raconté. Ben Jelloun adopte ce schéma dans presque tous ses romans où le cinéma est présent.

Le cinéma est élevé au rang du concept rationnel où l'expérience scopique appelle et rappelle celle de l'image incrustée dans la raison, comme faculté cognitive et dans la mémoire, comme faculté mnésique dépendante d'une conscience à l'affût de son entourage.

Dans *Le Miel et l'amertume* un couple voit ses enfants s'éloigner de lui une fois mariés. Le narrateur, comme d'ailleurs dans la quasi-totalité des récits de Ben Jelloun, va appeler le cinéma à sa rescousse pour comprendre sa situation et cela passe par une réminiscence. Le problème qui se pose consistait dans le fait que leurs attentions étaient dirigées vers leurs belles-mères chez qui ils ont trouvé une famille de remplacement. Les parents, se sentant écartés, pensent devenir de proche en proche un

fardeau. Le père, résigné, accepte cette évidence ; la mère ne s'en remettra jamais. Pour cette situation délicate, une référence d'un autre monde tiendra pour un argument. Le narrateur, en fin cinéophile, sortira de sa boîte de Pandore cinématographique un film de 1953, japonais de surcroît, *Voyage à Tokyo*⁶, le même qui a été cité dans *Sur ma mère* en 2008 :

Je me souviens d'un film japonais magnifique en noir et blanc où un vieux couple fait le voyage de Kyoto à Tokyo pour voir leurs enfants. C'est un film des années cinquante. Je crois qu'il s'appelle *Voyage à Tokyo*. Il correspond tout à fait à notre réalité marocaine. Quand le couple retrouve ses enfants, il se rend compte qu'ils se sont détachés d'eux. Il en souffre. Je fais aujourd'hui le même constat. (Ben Jelloun, 2021 : 46-47)

Dans *L'Insomniaque* et *Les Amants de Casablanca* deux couples sont sous les coups du cinéma. Dans le premier, avant la séparation, il était uni par les liens sacrés du cinéma et de la lecture, permettant à chaque fois, des échanges des plus fructueux. Un mariage heureux est celui qui puise ses fondements et sources dans le cinéma, lui-même un idéal à atteindre : « elle était passionnée de lecture et de cinéma. Entre nous les sujets ne manquaient pas, nous passions d'un film de Fritz Cohen à Orson Welles. J'espérais arriver à un arrangement, pensant au film d'Elia Kazan *L'Arrangement*, avec Kirk Douglas, je m'identifiais un peu à son personnage. » (Ben Jelloun, 2019 : 111)

La ressemblance ou l'identification va plus loin, puisque comme le narrateur-personnage, Eddie Anderson, alias Kirk Douglas, est un créateur, mais de contenu publicitaire et à un certain moment, sa vie conjugale passera par de mauvais jours parce qu'il aime toujours une autre femme. Le cinéma est sur tous les fronts. Un arrangement n'a pas été possible entre les époux et le film n'est que le prélude à cette fin malheureuse que doit connaître le couple. Un film remémoré est, quelque part, annonciateur de son synopsis. *Les Amants de Casablanca* offre le même schéma proleptique. L'incipit s'ouvre sur une certitude enracinée dans la tête de Nabile et Lamia qui venaient de se marier. Leur amour est tellement solide que rien ne peut les séparer :

⁶ Yasujirô Ozu, Drame, Japon, Shôchiku Eiga Production, 136 min, noir et blanc, 1953.

Ils [Nabile et Lamia] avaient regardé ensemble *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman. Ils étaient jeunes et amoureux. Très même. Ils avaient trouvé ce film fort et désespéré. Ils en avaient ri. Ils venaient juste de se marier et, leurs études terminées, chacun entrait dans la vie active. Lui comme médecin pédiatre, elle, pharmacienne. [...] Ils avaient ri à la fin du film, convaincus que cela ne leur arriverait jamais. Eux, c'était du solide. (Ben Jelloun, 2023 : 11)

Ils rient du ridicule, voire de l'absurde du couple dans le film, ils sont loin de se rendre compte que leurs *desiderata*, leurs souhaits les plus intimes et leurs convictions les plus objectives sur la vie en couple vont être revus à la baisse. Or, le roman, en proie au cinéma, fait de ce film un scénario en amont et en aval du texte. Le roman va répéter sous le mode du déjà-vu des éléments du scénario comme si les deux amoureux étaient en train de se voir dans le film. *Scènes de la vie conjugale* préfigure le mal qui est déjà là avant même sa concrétisation à travers le titre. En effet, ce titre de film annonce, presque comme une fatalité, par anticipation, le malheur de Nabile et de Lamia, sinon, selon la logique du texte, leur divorce pour mieux se retrouver comme amants. Dès le début, le lecteur amorce des hypothèses de lecture avec comme données factuelles et le titre du roman *Les Amants de Casablanca* et le titre du film-référence *Scènes de la vie conjugale*. Cette stratégie de lecture est celle-là même développée par Hoek quand il écrit : « En tant qu'anticipation, donc en tant qu'élément qui articule une attente (question et réponse à la fois), le titre se trouve régi par un code herméneutique ». (Hoek, 1981 : 180)

L'esprit, la conscience et le bon sens vont se heurter contre le monde, la réalité. Bref, le quotidien qui déçoit. Le cinéma transforme la contingence en destin, il est cette partie intérieure directrice qui guide le personnage dans sa compréhension du monde. Un peu plus loin, « Il se rappela que, dans le film de Bergman, c'était le mari qui avait une liaison et qui quittait sa femme, laquelle s'accrochait à lui pour le retenir. » (Ben Jelloun, 2023 : 30) La fin dément les souhaits des mariés et ils finissent par rompre sauf que c'est l'épouse qui tombe amoureuse d'un notaire juif alors que dans le film « c'est le mari qui tombe amoureux d'une autre femme, et c'est l'épouse qui encaisse. » (Ben Jelloun, 2023 : 36) Et Ben Jelloun s'en délecte. Le cinéma est écrivain, boîte précieuse où

des modèles incarnent ce rêve à atteindre. L'imitation, consécration des temps anciens, ne finit pas d'alimenter les esprits même aujourd'hui. Le roman et le cinéma sont habités par la contradiction. Concomitamment au mariage, l'histoire du film *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman constitue la clé de voûte pour comprendre la psychologie de Nabile et de Lamia, qui passent de la plénitude à la viduité puis redécouvrent la plénitude après une période de rupture. En égoïste, la femme travestit le mal dans l'absolu (le péché, l'erreur) en bien individuel pour assouvir ses désirs et pulsions. Le mal est pris pour un bien et Nabile n'y voit pas d'inconvénients, tellement il a été et est toujours obnubilé par un amour pour toujours vivace en lui...

3. Cinéma japonais

Le Miel et l'amertume et *Sur ma mère* partagent les mêmes références. Une identité, sinon une ressemblance entre les deux narrateurs, est apparente. La même idée revient et avec presque les mêmes mots et s'il y a des différences il faut les prendre pour un complément d'informations comme, c'est d'ailleurs le cas, pour l'identité du réalisateur, Ozu, évoquée dans le deuxième livre, et comme cette exploitation toute naturelle de la vie de l'auteur dans la construction de ses personnages :

L'année dernière, ma tante, alertée par notre médecin, est venue précipitamment la voir. C'était une fausse alerte. Ma mère décela sur le visage de sa sœur quelque chose qui ressemblait à la déception. Sur ses lèvres on pouvait lire : « J'ai couru comme une folle et voilà que je trouve ma sœur qui se porte comme un charme ; je me suis déplacée pour rien ou presque ! » Elle ne lui dit rien, mais la visite fut brève. Cela me rappelle le film d'Ozu *Voyage à Tokyo*. Un des enfants, qui avait accouru au chevet de son père, avait regretté un déplacement qu'il jugeait inutile en se disant « s'il mourait maintenant, ça nous arrangerait bien, ma femme et moi, nous n'aurions pas à refaire le voyage ! » Quand je suis dans ma famille, il m'arrive de croire que je suis dans un film d'Ozu. Je vois les uns et les autres en noir et blanc. Je baisse le son et je ferme les yeux. (Ben Jelloun, 2008 : 26)

Chez Ben Jelloun, comme d'ailleurs chez ses personnages, s'ils se souviennent c'est forcément que le contexte et la situation les forcent à aller chercher dans les lointains une explication ou même une

interrogation à ce qu'ils sont en train de vivre *hic et nunc*. Et contrairement aux conclusions de Halwbachs⁷, ils sont presque toujours des souvenirs personnels et intimes qui ne permettent pas d'adapter la façon de penser de leurs groupes.

Le film, s'il a été vu et apprécié dans le passé, il est maintenant une expérience cognitive et sensorielle que le personnage est en train de vivre réellement par le biais, également, de son interprétation de la chose vue en la comparant avec sa propre vie. Une charge de subjectivité est forcément bien présente dans ce topos. La compréhension de la situation par le père ou par le fils n'est pas uniquement factuelle, elle est également psychanalytique allant chercher « des correspondances entre les images produites par un sujet et ce qui est connu de lui ou du fonctionnement mental en général. » (Tisseron, 2005 : 12) L'on passe sans transition d'une image-objet (situation factuelle vécue) à une autre, plutôt, psychique et mnésique, ayant été pour le personnage une image réelle vue dans des conditions de projection précises. L'imagination est ici récréative faisant appel, pour comprendre ou comparer une situation factuelle vécue ici et maintenant, au souvenir qu'il a d'un film qu'il a déjà vu dans le passé, rappelant ainsi ce qu'écrivait Pierre Rodrigo : « Le pouvoir le plus étonnant de l'imaginaire et de l'image est, tout au contraire, de s'entretisser au réel ». (Rodrigo, 2009 : 158)

De tout le corpus, sur lequel ce travail est fondé, nous avons cinq occurrences au cinéma japonais, pour ne pas dire asiatique. Culturellement, c'est un cinéma étrange et doublement étranger. Artistiquement parlant, il est cru et sans trop d'artifice, et c'est là sa force de monstration. Le risque de développer une quelconque identification avec les acteurs est très improbable, sinon nul. Cependant, Tahar Ben

⁷ Halwbachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, « le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. Mais pourquoi n'en serait-il pas ainsi dans tous les cas ? » in

http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.p

Jelloun, rompant avec des stéréotypes relatifs aux préférences cinématographiques des Marocains, va se référer à ces OVNIS, loin des figures identiques qui remplissent ses romans et loin de la star système à l'américaine. Même le traitement citationnel de ces films est très différent si on les compare avec ce que fait d'habitude l'auteur avec les films américains et européens. Dans ces cas précis, des noms d'acteurs, de réalisateurs et autres collaborateurs sont mentionnés, alors que dans le cas des films de l'Empire du Soleil, un simple titre et/ou un simple rappel du synopsis (histoire) est suffisant. Dans le troisième cas, le narrateur évoque le genre pornographique où les Japonais se sont illustrés malgré la crise du sexe dont souffre cette société. Les pratiques sexuelles dépravées montrées dans le film sont un corpus pédagogique pour des personnages dans leurs recherches de sensations fortes loin du conformisme sexuel domestique :

Carlos irait de l'une à l'autre (ses deux femmes) selon un plan bien établi : à la jeune il ferait l'amour, à l'autre il ne ferait que des massages. Sa troisième vie serait celle qu'il mène dans son bureau, au port, sa secrétaire assumant plusieurs tâches, dont une fellation quotidienne au moment de la sieste, juste avant le retour des bateaux de pêche. Il aurait eu cette idée en regardant un film pornographique japonais, où le maître est salué tous les matins par une superbe domestique qui avance vers lui à quatre pattes, la bouche ouverte en direction de son pénis. (Ben Jelloun, 2004 : 117-118)

Cependant, le recours des personnages à leur cinémathèque idéale est circonstancié. Ainsi en est-il d'un autre film japonais avec des référents culturels aux antipodes des ceux marocains. Dans les faits, les principes fondamentaux de la société marocaine avec ses assises religieuses s'effritent. Les parents vieillissants sont de plus en plus une charge dont il faut se débarrasser idéalement ou réellement. L'identité définie comme la somme des attributs culturels et des traits distinctifs de la personne sera mise à rude épreuve en la confrontant à un autre imaginaire identitaire. Si le cinéma est avant tout distraction, il montre néanmoins que les fondements sociétaux connaissent un bouleversement irréversible dont la littérature rend compte un peu partout dans le monde et que la société de consommation est en train d'accentuer : « La famille se dissout ? On l'exalte. Les enfants ne sont plus des enfants ? On sacralise

l'enfance. Les vieux sont seuls, hors circuit? On s'attendrit collectivement sur la vieillesse. » (Baudrillard, 1970 : 148) La référence au cinéma japonais, et par ricochet à la culture japonaise est significative à ce point. Le géronticide au Japon est répandu. Que cette pratique soit de l'ordre du conte, de la métaphore et donc de la fiction, ou de la réalité, elle est bien ancrée dans l'imaginaire nippon. Il y a même un mot pour la définir : l'ubasute dont *uba-* signifie mère et *sute* jeter. Aujourd'hui, si elle n'est pas aussi répandue, le suicide⁸ l'aurait suppléée.

Le cinéma, à travers la mémoire épisodique, donne des idées noires aux personnages. Il est à vrai dire miel et amertume à la fois comme d'ailleurs le suggère le titre d'un des romans de Ben Jelloun. Le cinéma japonais, ainsi dit, fera surface une seconde fois dans ce récit, en faisant allusion à ce film dérangeant et percutant *La Balade de Narayama*⁹, d'après un texte de Shichirô Fukazawa sorti la première fois en 1958, puis en 1983 avec, en prime, la Palme d'or à Cannes. L'approche est différente cette fois. Les films dans les textes de Ben Jelloun sont appelés par leurs titres, alors que celui-ci est plutôt sous-entendu et fait appel à la culture cinématographique du lecteur :

Je me souviens d'un film japonais où on voit un homme porter sa mère sur son dos pour l'emmener mourir en haut d'une montagne sous un arbre où des oiseaux de proie attendent sa venue.

Des images étranges suivies de notes de musique stridentes m'arrivent de l'autre côté de la mer. Je ne suis pas prêt pour demander à mon fils de me porter en haut de la Vieille Montagne. Non, je suis bien là, face à la mer. Je la regarde et j'imagine des choses. (Ben Jelloun, 2021 : 241)

Le film en question est abordé de l'intérieur et non de l'extérieur à travers son titre. Le récit filmique passe devant le seuil paratextuel. Non initié à ce cinéma lointain, l'auteur privilégie le récit, au fait le synopsis, au titre.

⁸ “20 919 Japonais ont mis fin à leurs jours en 2020, soit 750 de plus qu'en 2019, relançant à la hausse le taux de suicide au pays du Soleil levant — l'un des plus élevés au monde” in <https://www.nouvelobs.com/monde/20210225.OBS40637/flambee-des-suicides-au-japon-on-est-alle-dans-la-foret-ou-les-japonais-viennent-se-tuer.html>

⁹Shôhei Imamura, *Drame*, Japon, 2h 11min, Tōei Imamura Production, couleur, 1983.

La balade au sens de promenade est facilement assimilée à ballade dans son sens musical. Si le premier est un transport dans les terres, l'autre est un air musical qui transporte les sens. La musique stridente vient extirper le père de sa rêverie annonciatrice de sa déchéance et de sa mort, bref de sa balade par l'esprit. Le récit se transforme comme par enchantement en une bande d'images et une autre sonore. L'articulation, son, image et récit donne à la balade une expansion sémantique en la travestissant en une ballade. Le récit se donne à lire comme un système multimédiatique où les composantes cinématographiques sont mises en valeur. L'écriture romanesque se complexifie en adoptant une pratique scripturale au contour plasticocinématographique hybride.

Adoptant le même registre pathétique et accusateur envers un monde en mutation donnant raison à des pratiques jusqu'à peu unimaginables, le narrateur de *Sur ma mère* va évoquer le même film. L'approche, ici, est différente de ce qui a été initié *supra*. Ce n'est plus le vieux père qui a vu le film, mais c'est plutôt un fils, démuné devant sa mère mourante atteinte d'Alzheimer, dépendante d'une bonne fatiguée à force de travail. Le choix d'une musique à programme est judicieux. Venant du hors champ, auquel le regard se retournera forcément, elle servira à détourner l'attention du personnage des images chocs du film qui taraudent sa mémoire. C'est un moyen d'évacuer son ressenti pour se consacrer à autre chose. Le continuum mnésique est ainsi mis à mal avec l'envahissement d'une musique lointaine et presque maritime aussi violente que la situation qu'il est en train de vivre. L'image est en accord avec ce bruit lointain et proche à la fois. En cinéma, ceci a comme nom musique empathique. Chaque fois qu'une référence cinématographique est annoncée, le récit appelle un hors-champ extradiégétique avec effets cinétique et psychologique immédiats.

Le titre du film n'est pas mentionné, mais l'histoire qui en est donnée est sans appel, il s'agit bel et bien de *La Balade de Narayama*. S'ensuit une critique de l'état des lieux relativement à la question de la place des vieux dans les sociétés, nippone d'une part, et marocaine de l'autre. Un abîme les sépare. Cependant, il faut avouer qu'avec l'évolution

des mœurs et la mondialisation, un schéma standard précipite les vieux vers le même destin, avec des appellations différentes ici et là :

Ma mère n'a jamais entendu parler d'une maison où on se débarrasse des vieux. Elle ne s'imagine pas une seconde qu'un de ses enfants puisse la rejeter et l'exiler quelque part. Qu'on l'appelle « asile », « hospice », « maison de repos » ou « lieu de retraite », c'est un débarras. J'ai été impressionné par un film japonais où on transporte en haut d'une montagne enneigée un vieillard en vue de hâter sa mort. Je crois que c'est une tradition qui relève d'un excès d'orgueil de la part des personnes âgées qui refusent de constituer une charge encombrante pour leur progéniture. Les vieux réclament cet exil en compagnie des oiseaux de proie. On les installe dans les cimes et on rentre à la maison, un peu léger, un peu mélancolique. Dans un pays où le suicide est fréquent, où le sens de l'honneur est exacerbé, les personnes âgées ont pris de l'avance sur l'éventuelle, la probable mesquinerie de leurs enfants. (Ben Jelloun, 2008 : 61-62)

Les films sont au mode souvenir en caméra subjective, « procédé [qui] met la caméra à la place occupée par un personnage, de sorte que le spectateur a l'impression de percevoir ce que perçoit le personnage. En narratologie, on l'appelle focalisation interne (Genette) ou ocularisation interne (Jost). » (Marie, 2006 : 16) Se rappeler des scènes de films fait coïncider la fiction avec la réalité dans un surgissement involontaire et incontrôlé, donnant lieu à deux temporalités différentes : celle, tout d'abord de la diégèse (le fils rendant visite à sa mère), et celle de la rétrospection, mais avec une unité thématique (la place des vieux dans les sociétés marocaine et japonaise). Le changement d'ocularisation se fait sous le mode paratactique juxtaposant deux expériences, l'une vécue réellement et l'autre puisée dans la mémoire du personnage. Le souvenir est écran noir donnant des idées en relation avec un état physique et psychique déterminé, se manifestant telle une « projection, [une] extériorisation d'un processus interne » (Freud, 1968 : 128) comme s'il s'agissait d'une révélation, au sens photographique du terme rejoignant l'idée qu'en a Bazin quand il écrivait : « L'image compte d'abord non pour ce qu'elle ajoute à la réalité, mais pour ce qu'elle en révèle. » (Bazin, 2011 : 67)

Vraisemblablement, le souvenir a un pouvoir patent de faire passer l'objet remémoré vers le dehors. La force pulsionnelle joue ici le rôle de projecteur d'images, enfouies dans la mémoire, vers l'extérieur par le biais

de la verbalisation. Les pulsions deviennent ainsi une manifestation d'une conscience orientée à la fois vers le dehors (critique d'une situation vécue) et vers le dedans (les souvenirs cinématographiques) qui saisit un instant fatidique dans le flux soutenu du temps tout en dépendant des circonstances.

4. Hollywood et le star-system : l'exemple d'Ava Gardner

Les cinémas américain, italien et français, plus proches des habitudes cinématographiques marocaines dans les années 50 et 60 du siècle dernier, étaient à l'affiche dans toutes les salles au Maroc. Le cinéma glamour, les comédies romantiques, le western, la Nouvelle Vague, le néoréalisme étaient tellement répandus qu'ils n'avaient pas de secret pour les cinéphiles marocains. Les enfants marocains jouaient aux Cowboys, les pistolets et autres chapeaux étaient légion ; jeunes et adolescents se faisaient passer pour des acteurs et imitaient les stars dans leurs gestes et vêtements. L'intégration de références du monde du cinéma dans le vécu montre l'impact de ce médium dans la transformation des mœurs et des conduites. Se distinguant des autres, le cinéma américain est celui qui a le plus rallié les esprits et les comportements allant jusqu'à nourrir les récits et les contes. Les spectateurs avertis et même les néophytes ont découvert l'Amérique, et tout ce qu'elle représente, à travers le cinéma. Une nation jeune avec une histoire récente ensanglantée (guerre de Sécession), barbare (contre les Indiens), meurtrie par la récession économique (jeudi noir de 1929), héroïque avec des personnages-modèles au service d'un idéal bourgeois paradoxalement égalitaire et populaire porté par des acteurs élevés au statut de star, sorte de héros moderne : « L'Amérique est donc l'image de l'innovation, mais celle aussi de l'abondance et de la liberté [... on] rêve de l'Amérique, rêve à l'Amérique, et s'imagine à travers un regard américain. » (Abbischer et Dayan-Herzban, 1986 : 153) Cependant, cet engouement n'est pas sans conséquence sur le spectateur, devenu, pour l'occasion, voyeur. Concrètement, « le cinéma s'est distingué en produisant des "moi" idéaux, s'exprimant de façon privilégiée avec/dans la star système, les stars occupant à la fois l'écran et l'histoire et exprimant en même temps un processus de ressemblance et de différence ». (Mulvey)

Le cinéma donne des ailes à certains acteurs qui, en s'érigeant comme stars, deviennent des modèles à suivre ou des modèles tout courts d'un certain idéal comme la beauté ou le courage, voire la séduction, sinon l'avarice ou la jalousie. Enceinte, la femme du peintre a pu rencontrer son idole Alain Delon, par l'intermédiaire d'un ami photographe de plateau. Le mari, jaloux à l'occasion, ne croit pas ses yeux :

Elle était tout émue, contente, comme une petite fille recevant sa première poupée. « Ma femme amoureuse d'Alain Delon, au beau milieu de sa grossesse, mais je rêve ! » s'était dit le peintre dans le taxi qui les ramenait chez eux. Non, c'était impossible, ridicule. [C'était la jalousie qui devait lui faire penser ça. [...]] C'était comme si soudain Delon était partout, dans le salon, dans la salle de bains, dans leur chambre à coucher, dans sa tête à lui, dans sa tête à elle ; il prenait toute la place, dévorait leur vie sans en laisser une miette. (Ben Jelloun, 2012 : 28-29)

La jalousie du mari est une réaction normale vue la force d'attractivité des stars comme pour ce qui est de ce monstre du cinéma français dont la filmographie témoigne d'une certaine constance par rapport à l'image qu'il donne de lui, dont la plus répandue est celle de séducteur intrépide. Mais, le cinéma peut aussi donner une définition d'un idéal en totale contradiction avec le vécu. Le décalage peut être très handicapant : « Sans l'avoir vécu, je croyais en l'amour, celui que célèbrent la littérature et le cinéma. Il m'était impossible d'en parler avec mes compatriotes, ils m'auraient pris pour un garçon faible, rêvant de princesse endormie. » (Ben Jelloun, 2023 : 67) D'une part, dans un cercle qui jure de l'impossibilité de l'amour, il est difficile de parler d'amour qui n'est autre que sexe et « L'apparition d'une femme, tout à coup, semble appartenir au monde bouleversé du rêve ; mais la possession jette la figure de rêve nue et noyée de plaisirs dans le monde étroitement réel d'une chambre » pour les besoins d'une relation charnelle. D'autre part, le mariage n'est que consentement contractuel qui tue l'amour. Ne subsiste, en fin de compte, que le souvenir d'amour, souvenir d'une rencontre fulgurante qui a donné lieu à un mariage et des enfants tout en perdant, petit à petit, l'amour. Après une période de rupture due à leur divorce, ils reviennent à la charge, mais cette fois en tant qu'amants, après que chacun, dans son coin, a refait sa vie.

En admiration devant la beauté, le charme et la prestation d'Ava Gardner¹⁰, Ali, dans *Le Dernier ami*, répondant aux sollicitations de ses amis de choisir une fille de leur entourage pour fantasmer sur elle jusqu'à éjaculation, opte, contre l'attente de tous, pour Ava Gardner dans une espèce de désaffection de l'être pour une icône du cinéma hollywoodien :

Ali resta silencieux et concentré. Et toi ? Qui est ta cible ? Dans quel bras tu es ? D'une voix douce, il dit Ava Gardner. Nous fûmes stupéfaits. [...] Nous nous tournions le dos, la main droite serrant notre pénis. Il fallait éjaculer en même temps. Sam hurlait en insultant sa proie. Moi (Mamed) je gémissais et Ali criait : « oui Ava, oui Ava ! » (Ben Jelloun, 2004 : 79)

Comme pour toutes les stars du cinéma qui sont passées pour des idoles, Ava Gardner la personne, se réduira, malgré tout à un personnage dont l'identité est construite au fil des rôles qu'elle a joués et de tous les attributs fantasmés qu'elle va recevoir de la part de ses admirateurs. Son fondement ontologique vacille entre être (Ava Gardner) et ses rôles respectifs qui lui ont valu l'attribut de star. Toutefois, ce qu'on va garder d'elle sera ce qu'elle représente aux yeux de ses spectateurs ce qui renchérit son caractère évanescent, transcendant, lointain et par conséquent répétera, chaque fois qu'elle est citée, son identité cinématographique, et par ricochet, fictionnelle. La décision prise par Ali est un feedback au goût cinématographique donnant un aperçu sur l'impact du vedettariat et ses conséquences sur les indices émotionnels de l'individu. L'actrice, objet et sujet de scopophilie dans ses films, reste, chez le spectateur, cette même femme à voir et à désirer. Le jeu comme forme de plaisir fait appel sournoisement à l'origine du plaisir distancié où le regard se sert de l'image d'Ava Gardner comme objet sexuel.

Ava Gardner reviendra également dans *La Nuit de l'erreur* avec toujours la même aura qui plane sur sa personne. C'est une diva, une déesse, un modèle et elle est au-dessus de toutes les autres femmes qui ne pourront jamais l'égaliser dans sa beauté et son élégance. On dirait que c'est la vraie femme et que toutes les autres ne valent rien à côté d'elle. La

¹⁰ Alain Souchon a même consacré à l'actrice une chanson qu'il a intitulée « la beauté d'Ava Gardner ».

désirer est, en fait, désirer un rêve, une chimère, mais c'est précisément dans cette douleur de la séparation que l'amour de l'idéal naît, grandit jusqu'à absenter le réel pour ne vivre que dans et par l'imaginaire et le distancié. C'est une femme fatale, et en tant que telle, elle tient en haleine tous les hommes qui l'ont aimée ou désirée. Zina lui ressemble quelque part. Après avoir été victime de viol, de là le choix de son prénom qui rappelle le complément de nom du titre du roman « de l'erreur », Zina va se transformer en femme fatale se donnant les moyens et les atouts pour se venger en plusieurs actes. Et contrairement au film noir, elle ne meurt pas à la fin. Bilal est une de ses victimes et « savait qu'il était sous la malédiction d'une femme, mais refusait de croire que toutes les femmes voulaient sa perte. Il était naïf. Il l'appelait Pandora et lui donnait le visage d'Ava Gardner ». (Ben Jelloun, 2004 : 185) Sur le plan moral, le mal est condamnable, mais le fait qu'il est une réponse à un mal reçu, consommé et subi, il devient un acte expiatoire, libérateur même.

Dans *Le Dernier ami*, cette fiancée qui « lui apparaissait comme une diva, une star qu'il comparait à son idole Ava Gardner » (Ben Jelloun, 2004 : 90) est une fille anonyme que Ali aime éperdument laissant planer sur elle un mystère impénétrable. Et comme pour insister sur l'impact du cinéma sur lui, il dit : « je sais, j'ai trop d'imagination. Les images passent et repassent à grande vitesse. Presque vingt-quatre par seconde, le rythme d'un film. » (Ben Jelloun, 2018 : 85) En fait, à défaut d'une femme aimée et aimante, pour une raison ou une autre, une, et une seule femme de remplacement est là pour combler cette absence : Ava Gardner, issue du *star-system*, qui outre les spectateurs lambda, cherchant avant tout un cinéma-divertissement, elle a fasciné également les professionnels, les critiques, les cinéphiles et les animateurs des ciné-clubs. Les stars sont « de nouveaux et adorables visages » (Morin, 1956 : 675) avec des qualités plastiques indéniables et des consciences à l'affût du monde s'érigent comme « des personnages à la fois réalistes ('le common man' qui devient héros de dimension nationale) et exceptionnels (le héros national qui conserve la simplicité du 'common man'. En montrant aux masses des êtres tant proches qu'inaccessibles, le cinéma américain pouvait ainsi offrir à chacun des exemples à suivre ». (Cieutat, 1982 : 61)

La descente aux enfers des personnages du roman n'est en rien comparable à l'élévation d'acteurs et des actrices de la star système.

Le cinéma est un vecteur de standardisation des valeurs, des mœurs et des cultures et du même coup il instaure comme il installe une société transfrontalière même si foncièrement « Chaque individu vit ses gains sociaux différentiels comme des gains absolus, il ne vit pas la contrainte structurale qui fait que les positions s'échangent, et que l'ordre des différences reste. » (Baudrillard, 1970 : 80)

Ils sont des héros des temps modernes susceptibles d'être imités et donc de s'y identifier, dans le meilleur comme dans le pire : « Il se faisait appeler Tony Montatna, le mafieux de Scarface joué par Al Pacino ». (Ben Jelloun, 2019 : 23.) Leurs actions devaient faire d'eux un modèle de réussite sociale dans un contexte américain ouvert à tous les possibles. Dans *La Punition*, *L'Insomniaque*, *Le Bonheur conjugal* et *Les Amants de Casablanca*, la vie amoureuse rime avec la mémoire cinématographique. Cette dernière est ce prisme par lequel les amoureux peuvent vivre une expérience à la lumière de ce qu'ils auraient pu voir au cinéma. L'angoisse, la routine, le bonheur, le malheur... de vivre sont si pesants que, malencontreusement, la vie réelle devient vide, tellement vide qu'il faut aller chercher ailleurs, franchir un abîme et si on n'y plonge pas, on resterait dans l'ignorance et dans le flou. Cet abîme est le cinéma.

Conclusion

Le cinéma et la littérature ont la même racine, ils puisent tous les deux dans la fiction, dans l'imagination. À la base, ils sont tous les deux des récits. Tahar Ben Jelloun, l'écrivain ne peut se résoudre à mettre de côté sa cinéphilie dans son écriture. Ses personnages lui ressemblent et égrènent les mêmes préférences. D'autre part, il paraît que le cinéma influence aussi sur leurs comportements et leurs agirs jusqu'à répéter ce que le film raconte...

Bibliographie

ABBISCHAR Verena et DAYAN-HERZBRUN Sonia, « Cinéma et destin de femmes » in *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. 80, Janvier-Juin 1986.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Préface de J. P. Mayer, Paris, Denoël, 1970.

BAZIN André, « Évolution du langage cinématographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 2011.

BEN JELLOUN, Tahar, *Les Amants de Casablanca*, Paris, Gallimard, 2023.

- *Le Miel et l'amertume*, Paris, Gallimard, 2021.

- *L'Insomniaque*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2019.

- *La Punition*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2018.

- *Le Bonheur conjugal*, Paris, Gallimard, 2012.

- *Sur ma mère*, Paris, Gallimard, 2008.

- *Le Dernier ami*, Paris, Seuil, 2004.

- *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, Coll. Point, 1997.

CIEUTAT, Michel, « La star au miroir ou le syndrome romain (de "Show People", 1928, à "Frances", 1982) », *Revue française d'études américaines*, n° 19, Hollywood au miroir, février84, 1982.

DOKIC, Jérôme, *Qu'est-ce que la perception ?*, Paris, Vrin, Coll. Chemins philosophiques, 2004.

DURAND, Régis, *Le Regard pensif*, Paris, La Différence, Coll. Les Essais, 2002.

FREUD, Sigmund, *Complément métapsychologique sur la doctrine du rêve*, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1968 [1917].

HOEK, Léo H., *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

MARIE, Michel (ss. dir.), *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

MORIN, Edgar, « Les stras », *Esprit*, n° 244, novembre 1956.

PICARD, Laurence, EUSTACHE Francis, PIOLINIO Pascale, « De la mémoire épisodique à la mémoire photographique : approche développementale », *NecPlus, L'Année psychologique*, 2009, pp. 197-236

RODRIGO, Pierre, *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Vrin. 2009.

TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, Coll. psychismes, 2005.

ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010.

Webographie

HALWBACHS, Les Cadres sociaux de la mémoire, « le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. Mais pourquoi n'en serait-il pas ainsi dans tous les cas ? » in

http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_me_moire/cadres_sociaux_memoire.p

MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » in https://zintv.org/wp-content/uploads/2018/07/plaisir_visuel_et_cine_ma_narratif.pdf