

## Tahar Ben Jelloun cinéphile à travers ses écrits

**Abdelaziz Amraoui**Université Cadi-Ayyad Marrakech (Maroc)  <https://dx.doi.org/10.5209/thel.97140>

Recibido: 25/09/2024 • Aceptado: 13/03/2025

**FR Résumé :** L'article questionne l'appel systématique du cinéma dans l'écriture de Ben Jelloun. Qu'elle soit autobiographique ou une pure fable, la fiction du Prix Goncourt est émaillée de références au cinéma et à ses métiers, donnant aussi à voir en même temps qu'elle donne à lire. La distanciation générique, légitime sur le plan sémiotique, est une notion que l'auteur va revisiter. La référence au cinéma est omniprésente chez lui, soit sur le mode du souvenir, avec son lot de comparaisons de situations ou de rappels, soit sur le mode du spectacle dans une salle de projection ; mais aussi à travers la citation. Dans ce dernier cas, incorporer un film dans un roman ou une nouvelle créera forcément une co-présence générique. Toutefois, il apportera paradoxalement au texte un univers de remplacement charriant une pseudo-réalité aux contours peu ou prou identiques à ce que ces personnages jellouniens vivent.

**Mots clés :** Tahar Ben Jelloun ; cinéma ; acteur ; présence référentielle ; star-system.

### ES Tahar Ben Jelloun cinéfilo a través de sus escritos

**Resumen:** El artículo cuestiona el atractivo sistemático del cine en la escritura de Ben Jelloun. Ya sea autobiográfica o pura fábula, la ficción del Premio Goncourt está impregnada de referencias al cine y a sus profesiones que, además de la lectura, proporcionan una visión profunda. El distanciamiento genérico, legítimo en el nivel semiótico, es una noción que el autor retomará. La referencia al cine es omnipresente en su obra, ya sea en forma de recuerdo, con su carga de comparaciones de situaciones o de evocaciones, ya sea como espectáculo en una sala de proyección; pero también a través de la cita. En este último caso, la incorporación de una película a una novela o a un cuento generará inevitablemente un distanciamiento genérico. Sin embargo, de manera paradójica, también dotará al texto de un universo alternativo que construye una pseudo-realidad con contornos más o menos similares a los que experimentan los personajes jellounianos.

**Palabras clave:** Tahar Ben Jelloun ; cine ; actor ; presencia referencial ; sistema estrella.

### ENG Tahar Ben Jelloun Cinephile Through His Writings

**Abstract:** The article will examine the systematic appeal of cinema in the writing of Ben Jelloun. Whether autobiographical or purely fictional, the work of the Prix Goncourt winner is rich with references to cinema and its professions, which not only enrich the reading experience but also provide deeper insight. Generic distancing, legitimate on a semiotic level, is a notion the author revisits. The reference to cinema is omnipresent in his work—whether as a form of memory, with its share of situational comparisons and recollections, or as a spectacle in a projection room; alternatively, it appears in the form of citation. In the latter case, incorporating a film into a novel or short story inevitably creates generic distancing. However, paradoxically, it also introduces into the text a substitute universe that carries a pseudo-reality, with contours more or less identical to those experienced by Jellounian characters.

**Keywords:** Tahar Ben Jelloun; movietheater ; actor ; referential presence ; star system.

**Sommaire:** Introduction. 1. Le cinéma : «présence référentielle». 2. Star-system. 3. Vie du couple. Conclusion.

**Cómo citar:** Amraoui, Abdelaziz. (2025). «Tahar Ben Jelloun cinéphile à travers ses écrits». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 40(1), 131-138. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.97140>

## Introduction

Le cinéma nourrit l'œuvre de Tahar Ben Jelloun jusqu'à devenir un actant majeur dans ses écrits. Cet art toujours sollicité se décline dans toute la complexité de sa production. Il peut s'agir d'un film, d'un acteur ou d'une actrice, d'un réalisateur, d'un producteur, d'un scénariste, d'un festival ou même d'une salle de cinéma. Cet appel sera actualisé soit d'une façon directe, soit d'une façon indirecte. Le lecteur trouvera ainsi l'occasion de voir, d'imaginer une scène alors qu'il est devant un texte qu'il doit tout d'abord lire. Mais l'acte de lire n'est-il pas dialectiquement un voir ? Ben Jelloun, en fin cinéphile et critique cinématographique, réussit à imposer au texte romanesque la présence d'un au-delà sémiotique aux contraintes et logistiques incomparables aux textes écrits, même si le procédé incluant l'image est très ancien et remonte à l'Antiquité.

Notre travail s'attèlera à voir dans l'écriture de Ben Jelloun les traces de son statut de cinéphile et de critique cinématographique. Avec le temps, l'auteur a su maîtriser un ensemble de conventions et de règles relatives au cinéma, surtout, aux couleurs des débuts : le noir et blanc, affichant un goût rétro ancré dans une certaine histoire du septième art. La référence au cinéma est omniprésente chez lui soit sur le mode souvenir, avec son lot de comparaisons de situations ou de rappels, soit sur le mode du spectacle dans une salle de projection ; mais aussi à travers la citation. Dans ce dernier cas, incorporer un film dans un roman ou une nouvelle créera forcément une co-présence générique. Toutefois, il apportera paradoxalement au texte un univers de remplacement charriant une pseudo-réalité aux contours peu ou prou identiques à ce que les personnages jellouniens vivent.

### 1. Le cinéma : « présence référentielle »

Nous adopterons dans cette partie la typologie de Fabien Gris relative à l'intégration du cinématographique dans le romanesque. La première est la présence référentielle qui consiste à introduire dans le récit un objet cinématographique pouvant « recouvrir aussi bien le simple titre que le contenu d'un film, le nom d'un cinéaste, d'un acteur, d'une actrice, d'un technicien, voire, sous certains aspects, un genre cinématographique codifié (le western spaghetti, la comédie musicale, etc.) » (Gris, 2012 : 48). Attaché au souvenir, cet objet cinématographique est à même de prendre forme.

Le cinématographe n'a jamais aussi bien porté son nom, puisque le souvenir, dans un mouvement anachronique, provient du passé pour habiter un moment dans le présent en transformant le référent initial en une expérience réellement vécue. Ainsi, même le paradis est un film : « Enfer et paradis sont des concepts qui me dépassent. Je sais que l'enfer existe là, en ce bas monde. Quant au paradis, c'est un film en Eastmancolor avec Ava Gardner dans le rôle principal aux côtés de Richard Burton ou d'Humphrey Bogart » (Ben Jelloun, 2019 : 65-66). Le cinéma rappelé et remémoré, dans des circonstances aussi précises que variées, devient ce temps-durée qui « tombe tout de suite sur l'ici, et c'est toujours et seulement à partir d'un ici qu'un là peut se donner [...] lieu détaché et distancé de la chose [visée] » (Leoni, 2005 : 75). Aimer le cinéma c'est aussi le désirer tout autant que ses acteurs et actrices. L'exemple suivant en est l'illustration. Entre présent et passé, ici et là, le maniement des armes est cette ligature qui rassemble les deux bouts : « ce jour-là on nous apprend à démonter et remonter le fusil de base MAS 36. C'est la première fois de ma vie que je découvre comment s'articulent les différentes pièces de cette arme. Ensuite, on passe au pistolet. Je souris en pensant à Humphrey Bogart jouant avec cet engin. Après ces exercices, on nous bande les yeux pour recommencer le démontage puis le remontage » (Ben Jelloun, 2018 : 113).

Le démontage et le remontage du pistolet ne sont pas inconnus du petit soldat. Le cinéma lui a déjà visionné la technique. Vivre cette expérience est une autre façon pour son esprit de sortir des images, à la fois par perception et par remémoration. Par perception, il est en train de répéter exactement les mêmes mouvements que son modèle, et par souvenir, parce que, en fin de compte, c'est la mémoire qui est à l'affût de sa conscience. La manipulation de l'objet pistolet agit comme un capteur qui va activer des neurones et donner lieu à des images similaires piochées dans le cerveau fonctionnant comme un appareil reflex « qui cache un instant l'image perçue au moment de la prise de vue, objectivement ce moment de passage de l'image perçue à l'image photographiée. Dans ce moment l'image visuellement perçue est véritablement cassée. Mais ce geste [...] isole surtout la composante visuelle de la perception pour la réifier sur la surface de la pellicule sensible » (Tisseron, 2005 : 179).

L'image cinématographique, chez Ben Jelloun, est une remontée dans le temps pour rencontrer des sensations d'antan venues bouleverser, sinon apaiser, consoler ou réconforter, voire aider le personnage à prendre une décision suggérée par un film, fût-ce tuer par exemple : « Elle m'a proposé de m'associer à un crime croisé comme dans le film d'Hitchcock, *L'Inconnu du nord Express* » (Ben Jelloun, 2019 : 169). Le cadre, frontière entre le monde réel et le monde fictif, se désagrège et la visualisation de la représentation comme expérience spectatorielle sera une expérience d'un vécu. Ainsi, la vie telle qu'elle est menée effectivement n'est que la réduplication d'une scène ou d'une séquence filmique déjà vue dans un film. Le personnage romanesque paraît être prédestiné à vivre cette expérience comme si le cinéma lui avait dicté ses mouvements. Deux mondes se disputent le récit avec deux temporalités et deux origines d'effectuation : le passé, foyer d'une scène modèle vue dans un film et le présent, foyer d'une scène réelle vécue par le personnage romanesque ayant déjà vu la scène en question dans le film en question. La fiction cinématographique nourrit la fiction romanesque, conséquemment, la mimèsis antique s'en trouve détournée. Elle n'est pas uniquement une référence à la réalité vivante, elle la dépasse pour aller piocher dans une autre mimèsis (un film), son fondement et son caractère « réel ». Le scénariste, personnage principal de *L'Insomniaque*, fabulateur par définition, trouvera dans la *fabula* antique, convertie en cinéma, matière à travailler. En ce sens, la fiction nourrira la fiction.

Dans *Le Miel et l'amertume*, un couple voit ses enfants s'éloigner de lui une fois qu'ils se sont 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 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 progressivement 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 servira d'argument. Le narrateur, en fin cinéphile, sortira de sa boîte de Pandore cinématographique un film de 1953, japonais de surcroît, *Voyage à Tokyo*, 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)

*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, soit 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 recoins les plus lointains une explication ou même une interrogation à ce qu'ils sont en train de vivre *hic et nunc*. Contrairement aux conclusions de Halbwachs<sup>1</sup>, ils sont presque toujours des souvenirs personnels et intimes qui ne permettent en aucun cas d'adapter la façon de penser de leurs groupes.

Le film n'a pas seulement été vu, il est maintenant une expérience cognitive et sensorielle que le personnage est en train de vivre réellement par le biais de son interprétation de la chose vue en la comparant avec sa propre vie. Une charge de subjectivité est forcément bien présente dans ce topo. 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). 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 créative 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).

La reconnaissance de la toute-puissance du cinéma fait en sorte que, et personnages et auteur subissent sa suprématie. Pour les premiers, l'identification passe par «une vision refoulée, en conformité cette fois avec la dynamique psychique de la projection» (Martin, 2013 : 670). L'auteur, lui, avoue l'influence du cinéma, médium de masse, sur son écriture comme d'ailleurs d'autres grands écrivains : «Je pense que ce que le cinéma m'apporte, c'est moins une conception du roman ou de la narration et de ses techniques, qu'une conception du monde. Je veux dire que, me situant bien dans une époque où la culture est avant tout cinématographique, je vois et sens le monde cinématographiquement beaucoup plus que romanesquement ou poétiquement» (Le Clézio in Damien, 1998 : 98). Le Prix Goncourt et le Prix Nobel de littérature s'accordent sur le principe de l'adaptabilité de la littérature avec son contexte culturel où nul ne peut échapper aux médias qui réorganisent le champ des Belles lettres, et qui vont désormais ouvrir un autre palier de la création où la fiction donne la réplique à une autre fiction, sans passer nécessairement par le réel.

## 2. Star-system

Le cinéma donne des ailes à certains acteurs qui, en s'érigent comme des stars, deviennent des modèles à suivre, ou des modèles tout court d'un certain idéal, comme la beauté ou le courage, voire la séduction, sinon l'avarice ou la jalouse. Dans *Le Bonheur conjugal*, 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, n'en croit pas ses yeux :

<sup>1</sup> «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 ?» (Halbwachs, 1925 : 6).

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. Il imagina pourtant Delon lui donner rendez-vous dans un palace pour un après-midi d'amour... la voyait dans ses bras, blottie contre lui, et même dans une piscine un verre de jus d'orange mélangé à quelque alcool à la main. Il était fou, stupide, malade, bref, malheureux. Elle ne remarqua rien. [...] 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 vu le pouvoir d'attractivité des stars, à l'image 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 d'un séducteur intrépide.

Mais il peut aussi donner une définition d'un idéal en totale contradiction avec le vécu. Le décalage peut être très handicapant : « [S]ans 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). 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 « [I]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 » (Bataille, 1970 : 531-532) 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.

En admiration devant la beauté, le charme et la prestation d'Ava Gardner, 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. Ali visait très haut, après tout, c'était virtuel, il n'y avait pas plus de filles que d'histoire d'amour. 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 devenues des idoles, Ava Gardner 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. Les films où elle a joué vont constituer, à travers le temps, des films cultes pour leur capacité à faire adhérer le public à ses rôles. Ali, dans la tourmente des remaniements pubertaires, est épris d'une actrice du cinéma, à la fois une diva et une idole des temps modernes.

Le fondement ontologique d'une star vacille entre être (Ava Gardner) et ses rôles respectifs qui lui ont valu le statut 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 évanescence, 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.

Ava Gardner reviendra également dans *La Nuit de l'erreur* avec toujours la même aura autour de 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'égalier, ni en beauté, ni en élégance. Il semblerait que ce soit la vraie femme et que toutes les autres ne valent rien à côté d'elle. La 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 main de maître tous les hommes qui l'ont aimée ou désirée. Zina, quelque part, lui ressemble. 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. Contrairement au film noir, elle ne meurt pas à la fin. Bilal est une de ses victimes. Il « 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, 2016 : 185). Sur le plan moral, le mal est condamnable, mais le fait qu'il soit une réponse à un mal reçu, consommé et subi, il devient un acte expiatoire, voire libératoire.

Dans toutes les circonstances, le cinéma réussit à provoquer chez le spectateur une réaction spécifique inhérente à ce qu'il est en train de voir, ou de se rappeler, comme dans le cas étudié. Celle-ci s'appelle affectivité se manifestant par des réactions physiques (rire, pleurer), psychologiques (gaieté, tristesse) ou même kinésiques (esquiver un tir ou une frappe). 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 qu'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, 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, 1984 : 61). La descente aux enfers des personnages du roman n'est en rien comparable à l'élévation des acteurs et des actrices du 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 « [c]haque individu vit ses gains sociaux différenciels 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, pour le meilleur comme pour le pire : « [i]l se faisait appeler Tony Montana, 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 Punitio*n, *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, ou encore 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. Si on n'y plonge pas, on resterait dans l'ignorance et dans le flou.

### 3. Vie du couple

Parmi les couples célèbres qui ont marqué le cinéma, il y a d'une part Ingrid Bergman et Cary Grant qui ont été ensemble à l'affiche de deux films, à commencer par *Les Enchaînés* d'Alfred Hitchcock en 1946 et *Indiscret* de Staley Donen en 1958. D'autre part, il y a Jane Fonda et Robert Redford qui ont partagé l'affiche dans quatre films au cours de leurs longues carrières hollywoodiennes. Cela a commencé avec *La Poursuite impitoyable* d'Arthur Penn en 1966 puis *Pieds nus dans le parc* de Jane Saks en 1967, ensuite *Le Cavalier électrique* de Sydney Pollack en 1979 pour s'achever en 2017 avec *Nos Âmes la Nuit* de Ritesh Batra. Il n'est pas seulement question d'une certaine imitation de quelques stars passées pour des idoles, mais également de l'acquisition d'un référentiel archétypal qui validera sans jugement doxal l'amour liant des personnes. Ainsi, le jeune étudiant, ayant rencontré son âme sœur à la Bibliothèque française, se rend compte qu'ils ont, tous deux, les mêmes penchants littéraires. Tous deux admirent Camus et son roman *L'Étranger*, étrange pour elle, bien assimilé pour lui. Comme si la littérature était la voie royale pour arriver au cinéma, ils devaient ressembler à des stars du septième art : « nous nous sommes regardés comme Cary Grant et Ingrid Bergman. Je l'ai raccompagnée souvent jusqu'à chez elle » (Ben Jelloun, 2018 : 14).

Pour le scénariste, divorcé depuis un moment, avoir regardé *Nos Âmes la Nuit*<sup>2</sup> de Ritesh Batra lui donne des idées. Comme dans le film avec Robert Redford et Jane Fonda, deux voisins en fin de vie qui vont unir leur solitude pour être ensemble, sa voisine est veuve et vit seule : « [I]l me film m'a beaucoup ému. Je n'ai pas l'âge de Redford, mais ça m'a fait encore plus rêver de sonner chez ma voisine, avant qu'elle ne se trouve quelqu'un. [...] Qui sait, un jour je viendrais peut-être lui faire la proposition du film avec Redford et Fonda » (Ben Jelloun, 2019 : 129-130).

Les archétypes cinématographiques, autre manifestation d'une société de consommation héritière de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle et du capitalisme du XX<sup>e</sup> siècle, montrent la voie et proposent des patrons modèles à suivre, à mimer : « Gary Cooper affronte le danger seul. C'est un héros et nous nous sommes tous un jour identifiés à lui » (Ben Jelloun, 2019 : 256-257). L'imaginaire cinématographique partagé, comme système mimétique, est une porte béante pour l'embourgeoisement de la pensée dans une première étape, et son américanisation dans l'autre. On est loin de la conception antique et médiévale du héros. Gary Cooper est un héros viril aux contours humains et nous n'aimerions point le voir mourir vers la fin du film. Il est fort, athlétique et il y a toujours une femme qui l'attend pour le baiser final. La réalité objective et subjective est vue à travers un média enregistré dans la mémoire, individuelle et collective. Cependant, vouloir vivre, sentir ou ressembler à la fiction cinématographique est parfois chose déplacée : « [q]uand elle évoquait ses sentiments amoureux à l'égard de Nouredine ma mère se mettait en colère : “[I]l l'amour ? Tu te crois dans un film américain ? Tu crois que j'aimais ton père avant notre mariage ? Chez nous, l'amour ça vient après, jamais avant, nous avons l'amour construit sur la raison et l'habitude. Tu verras, tu oublieras très vite ton Nouredine, dépensier et vulgaire” » (Ben Jelloun, 2021 : 35).

Dans le pire cas, les personnages de Tahar Ben Jelloun peuvent aussi être vicieux et revendiquer leurs héros, leurs modèles dans le cinéma. Ainsi en est-il de Mamed dans *Le Dernier ami*. En phase finale d'un cancer qui le ronge depuis un certain temps, il va puiser dans *Péché mortel*, drame de 1945 réalisé par John M. Stahl avec Gene Tierney et Cornel Wilde entre autres, pour rompre avec son ami de toujours, Ali, l'accusant de jalouse indirectement et « lui [suggéra] de remplacer la relation de couple avec une relation d'amitié entre les deux hommes. Il était étonné et ne comprenait pas où [il] voulai [t] en venir » (Ben Jelloun, 2004 : 131).

<sup>2</sup> On peut lire dans le synopsis du film que « Voisins depuis des décennies, tous deux veufs, seuls dans leurs grandes maisons, Addie et Louis ne sont que très peu en contact. Un jour, Addie rend une visite surprise à Louis. » Disponible sur : [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=240960.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=240960.html) [Dernier accès le 13 mars 2025].

*Le Dernier ami*, paru en 2004, rend compte d'un certain cinéma qui a commencé vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. La famille, sujet inépuisable pour le cinéma comme pour la littérature, est en phase de changement. L'image du père est en déclin, et la mère n'arrive pas à assumer les deux rôles. La fratrie est en déconfiture. En l'absence de modèles et de repères, les jeunes font de leur mieux pour se refaire un monde à leur image. L'impudent et les travers sexuels deviennent légion.

Cependant, le recours à leur cinémathèque idéale est circonstancié. Ainsi en est-il d'un autre film japonais avec des référents culturels au diapason des 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 sociaux 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 sacrifie 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 gémonticide 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 reste 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 cette pratique n'est pas aussi répandue, le suicide<sup>3</sup> l'aurait suppléeé.

Le cinéma, à travers la mémoire épisodique, donne, tantôt de bonnes idées, tantôt des idées noires aux personnages, ce qui fait de lui, à la fois, miel et amertume, comme d'ailleurs le suggère le titre d'un des romans de Ben Jelloun (2021). Le cinéma japonais fera surface une seconde fois dans ce récit, en faisant allusion à ce film dérangeant et percutant, *La Balade de Narayama*, d'après un texte de Shichirô Fukazawa sorti la première fois en 1958, puis en 1983 et ayant obtenu 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 privilégia le récit au titre.

Adoptant le même registre pathétique et accusateur envers un monde en mutation, donnant raison à des pratiques jusqu'à peu inimaginables, 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, démunie devant sa mère mourante atteinte d'Alzheimer, dépendante d'une bonne, épaisse par le 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. Dans le domaine du cinéma, ce procédé se nomme « musique empathique ».

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 personnes âgées 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 seniors 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. Elles s'en vont avant qu'on se lasse d'elles. Théoriquement, c'est assez séduisant, mais quand il s'agit de passer à l'acte, c'est monstrueux. C'est une forme encore plus perverse d'euthanasie. Dès

<sup>3</sup> « 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 Boris Manenti, « Flambée des suicides au Japon : on est allé dans la forêt où les Japonais viennent se tuer » (Manenti, 2021).

qu'une personne perd ses capacités productives et intellectuelles, il faut qu'elle laisse la place aux plus jeunes. (Ben Jelloun, 2008 : 61-62)

Les films sont sur le mode du 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 personnes âgées 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 un 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.

L'image est, après tout, verbe à dire, à raconter. Le cinéma paraît être chez Ben Jelloun un grand puzzle dont les différentes parties doivent être assemblées. Des fragments, des scènes, des séquences, des ambiances, des acteurs, des réalisateurs, ou encore des scénaristes installés ici et là dans l'ensemble de son œuvre donneront, ainsi, sa cinémathèque idéale, qu'il ne faudrait pas comprendre uniquement comme un enregistrement mécanique d'un vu artistique. Celle-ci ressurgit pour des raisons et dans des contextes aussi variés qu'insolites. C'est cette cinémathèque qui va influencer l'écriture du romancier en adoptant un montage parallèle entre deux séquences non simultanées, l'une vécue et appartenant au monde réel, et la seconde constitue un saut dans la cinémathèque idéale et idéelle du personnage. Les deux étant liées par la même thématique. Comme au cinéma, la musique, la bande son, va aider ce transfert d'une situation à une autre comme s'il s'agissait d'un coordonnant dans une situation paratactique : «Des images étranges suivies de notes de musique stridentes m'arrivent de l'autre côté de la mer». La musique, employée dans un contexte cinématographique, évoquerait des sensations avec son lot d'intensité dramatique. La tonalité et la situation sont graves. Le choix d'un bruit aux caractéristiques spectrographiques graves rime bien avec les images que le narrateur est en train de visualiser. En outre, par rapport à la dimension temporelle, on passe d'un temps physique, réaliste à un autre temps psychologique où la fiction gagne sur la réalité. La citation met côte à côte deux temps et deux situations différentes où la parataxe<sup>4</sup> lie les deux bouts, et où le film invoqué, convoqué, rappelé à «une force en tant qu'un tout image-matière, image-musique, image-choc, voilà la conception organique du montage eisensteinien, parfaite union du tout et de ses parties» (Araujo de, 1992 : 62). Nous passons sans transition d'un monde physique à un monde psychique en les juxtaposant comme pour expliciter le premier par le deuxième. Les références spatiales et temporelles sont différentes mais le lien thématique renforce leur rapprochement.

Ailleurs dans *Le Bonheur conjugal*, un film en caméra subjective fait irruption. Dans un premier temps, c'était plutôt un souvenir flou d'une phrase qui s'avérera, après coup, le titre d'un film qui parlait presque avec le personnage. La révélation a commencé avec «[l']illusion voyage en tramway» pour se développer en «une belle femme, brune, coiffée à la mode des années cinquante, assise, la main droite sur la joue, l'autre posée sur l'épaule d'un homme à l'air désolé, les bras croisés, le col de la chemise ouvert malgré la cravate. C'était une image en noir et blanc. Et puis, comme dans un rêve, le nom de la femme surgit : Lilia Prado» (Ben Jelloun, 2012 : 24).

À force d'insister et de travailler sur sa mémoire, le personnage réussit à remonter le temps et à reconnaître les conditions d'intégration d'une information dans le flux mnésique. Tout un mécanisme maïeutique est déclenché pour, en fin de compte, atteindre les origines de ce remue-ménages filmique :

Et d'abord, pourquoi l'illusion voyagerait-elle en tramway? Il se répéta la question plusieurs fois et enfin le nom de Luis Buñuel remonta du tréfonds de lui-même. La phrase qui lui était apparue était le titre original d'un film tourné en 1953 par le cinéaste espagnol quand il vivait au Mexique après avoir fui le franquisme. On a volé un tram. Le titre choisi par le distributeur français était ridicule. Toute la poésie et le mystère en étaient gommés. Il était content d'avoir réussi à décrypter cela, c'était un signe que sa mémoire bloquée se remettait en marche. (Ben Jelloun, 2012 : 26)

<sup>4</sup> La Grammaire d'aujourd'hui donne à l'article parataxe la définition suivante : (24) « Terme de rhétorique, caractérisant ce que sur le plan grammatical on appelle la juxtaposition ou la coordination, par opposition à l'hypotaxe ou subordination. La parataxe peut comporter un mot de liaison (il pleure car il a faim : c'est une coordination), ou ne pas en comporter (il pleure, il a faim : on parle alors d'asyndète), le lien logique n'en est pas moins présent. La parataxe est caractéristique de l'oral, où, soulignée et explicitée par l'intonation, elle est plus fréquente qu'à l'écrit » (Arrivé, Gadet et Galmiche, 1986 : 469).

## Conclusion

Avec les exemples vus précédemment, le cinématographique dans le romanesque donne la possibilité de voir tout en lisant. Les références explicites au cinéma par le biais de titres de films ou des noms d'acteurs renvoient à une archive visuelle qui agrémenté le texte d'images et de mouvements. Elles investissent la fiction romanesque et lui donnent l'occasion d'entrer de plain-pied dans ce que Walter Benjamin a appelé l'ère de la reproductibilité technique. Les personnages, dans la plupart des cas homo-autodiégétiques, comme l'auteur vouent au cinéma un amour inconditionnel, conscient ou inconscient, au point de vivre concrètement ce qu'ils ont pu voir dans des films qui ont marqué leur personnalité. Le cinéma est un modèle autour duquel se construisent le récit et les personnages.

Les techniques cinématographiques ne sont pas en reste. Les histoires des personnages dans les récits sont construites en montage parallèle. Le lecteur passe d'une scène à une autre scène qui se déroulent dans deux spatio-temporalités différentes.

Par ailleurs, les extraits montrent et démontrent à la fois l'érudition du personnage dans le domaine du cinéma. À partir du titre et de l'histoire du film, nous découvrons en tant que lecteurs, que le cinéma fait le personnage tant que celui-ci s'y identifie et trouve dans les stars du cinéma un modèle à suivre.

## Références bibliographiques

Corpus :

- Ben Jelloun, Tahar, (2004) *Le Dernier ami*. Paris, Seuil.
- Ben Jelloun, Tahar, (2008) *Sur ma mère*. Paris, Gallimard.
- Ben Jelloun, Tahar, (2012) *Le Bonheur conjugal*. Paris, Gallimard.
- Ben Jelloun, Tahar, (2016) *La Nuit d'erreur*. Paris, Seuil, Coll. Points.
- Ben Jelloun, Tahar, (2018) *La Punitio*n. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- Ben Jelloun, Tahar, (2019) *L'Insomnie*que. Paris, Gallimard.
- Ben Jelloun, Tahar, (2021) *Le Miel et l'amertume*. Paris, Gallimard.
- Ben Jelloun, Tahar, (2023) *Les Amants de Casablanca*. Paris, Gallimard.

Livres critiques :

- Araujo (de), Liane Sousa, (1992) *Esthétique du cinéma : montage, Eisenstein, maîtrise en philosophie*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec. Disponible sur : <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/5487/1/000597786.pdf> [Dernier accès le 20 février 2025].
- Barthes, Roland, (1982) *L'Obvie et L'obtus*. Paris, Seuil.
- Baudrillard, Jean, (1970) *La Société de consommation ses mythes, ses structures*. Préface de J. P. Mayer, Paris, Denoël.
- Bataille, Georges, (1970) *Œuvres Complètes, Premiers écrits : 1922-1940*, tome I , présentation de Michel Foucault. Paris, Gallimard.
- Bazin, André, (2011) « Evolution du langage cinématographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Editions du Cerf, pp. 131-148.
- Cieutat, Michel, (1984) « 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/Hollywood, Fact and fiction, pp. 61-75.
- Damien, François, (1998) « Montage, simultanéité et continuité dans *Le Sursis de Sartre* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*. Vol. 8, n°3, pp. 75-103.
- Freud, Sigmund, (1968) « Complément métapsychologique à la doctrine des rêves » in *Métapsychologie*. Paris, Gallimard, pp. 125-146.
- Gris, Fabien, (2012) *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat, Université Jean Monnet de Saint-Étienne.
- Halbwachs, Maurice, (1925) *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Félix Alcan, Collection Les Travaux de l'Année sociologique [2002]. Disponible sur : [https://classiques.uqam.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/cadres\\_soc.memoire/cadres\\_soc.memoire.html](https://classiques.uqam.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc.memoire/cadres_soc.memoire.html) [Dernier accès le 20 février 2025].
- Leoni, Federico, (2005) « Vice-versa Notes sur le sens avant les directions de sens » in Chamond, Jeanine (dir.), *Les Directions de sens. Phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*. Paris, Vrin.
- Martin, Marie, (2013) « L'écriture et la projection : (Pierre Alferi, Christine Montalbetti) », *Critique*, Vol. 8, n° 795-796, pp. 665-673. DOI : <https://doi.org/10.3917/criti.795.0665>
- Marie, Michel (dir.), (2006) *Le Vocabulaire du cinéma*. Paris, Armand Colin.
- Manenti, Boris, (25 février 2021) « Flambée des suicides au Japon : on est allé dans la forêt où les Japonais viennent se tuer », *Le Nouvel Obs*. Disponible sur : <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> [Dernier accès le 20 février 2025].
- Morin, Edgar, (novembre 1956) « Les stars », *Esprit*. N° 244.
- Rodrigo, Pierre, (2009) *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*. Paris, Vrin.
- Tisseron, Serge, (2005) *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*. Paris, Dunod, Col. psychismes.

Sitographie :

- Allociné : « Nos Âmes la Nuit ». Disponible sur : [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=240960.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=240960.html) [Dernier accès le 13 mars 2025].