

## **Ecrire à partir de soi ou le cinéma comme expérience personnelle : le cas de Hakim Belabbes**

**Rochdi Elmanira**  
Université Ibn Zohr – Agadir, Maroc

Le projet cinématographique développé par Hakim Belabbes est étroitement lié à sa subjectivité d'artiste et de cinéaste, émanant d'une sensibilité aigüe et d'une vision du monde particulière. « Je fais un cinéma personnel », déclare le réalisateur affirmant en cela sa vision artistique et sa posture contre le cinéma de divertissement commercial et bon marché. En effet, la question de la subjectivité, du moins dans les films qu'on va étudier (*Un Nid dans la chaleur* ; *Ces Mains là* et *Fragments<sup>1</sup>*), est le résultat de décisions poétiques réfléchies; notre projet est d'en déceler quelques figures au niveau de la forme cinématographique, étant donné que tout effet d'énonciation est un effet de sens. Nous insistons notamment sur les notions de voix off et de mise en abyme, mais il faut dire que la question de la subjectivité dessine à l'écran des motifs spécifiquement cinématographiques autres par la structure narrative, la mise en scène, le montage, et les figures stylistiques qui expriment la présence de l'auteur dans la fabrication du récit filmique.

### *Voix off narratorielle*

*Un Nid* est un film subjectif puisque le parcours du réalisateur, entre le Maroc et les States, est lui-même la matière du film ; en outre la voix off est celle de Belabbes en tant que sujet et narrateur intradiégétique. Son cœur est mis à nu devant le spectateur par le biais de la voix off, véritable fil conducteur sonore soutenant le récit. Grâce à cet élément organique du film, on apprend notamment son angoisse de retrouver sa famille mais aussi sa volonté indéfectible de retourner au pays de l'oncle Sam afin de poursuivre sa carrière cinématographique. Certes, la voix off qui anticipe les images et vient d'un autre temps, permettant recul et réflexion, émane d'une tension réelle entre le « devoir » de rester auprès de la famille pour la soutenir et partager tout ensemble, et son voyage nécessaire et vital aux States associé au cinéma<sup>2</sup>. La voix off atone et feutrée s'apparente ici à une véritable confession, elle nous livre des sentiments confus de culpabilité, de regret, de perte du monde originel et sécurisé, voire d'étrangeté au pays natal. Le narrateur est victime d'une douleur mal contenue ; il est déchiré entre proximité et séparation d'avec les êtres chers. A ce propos citons deux indices textuels du film : d'abord l'incipit qui met en scène deux espaces géographiquement différents : Chicago et Béjaad. Les trois premiers plans de l'espace anonyme américain sont dépourvus de

voix off qui ne démarre qu'avec les images de la ville natale du réalisateur comme pour témoigner de son attachement à cet espace privilégié. Béjaad est l'espace in de l'intériorité subjective, de l'identité et du Moi fondateur, alors que l'espace off des States renvoie au travail, au cinéma et à l'altérité. Cette bipolarité du sujet énonciateur est associée à l'éclatement de l'unité fondatrice. Mais si la voix off s'enracine dans l'espace in et définit ainsi le régime de l'intériorité, le deuxième indice textuel, à la fin du film, montre une séparation, une scission : le plan décrit les adieux du père et du narrateur-sujet qui sort du cadre, par le côté latéral, sous le regard inquiet du père. Ici, le jeu des regards est extrêmement important, il s'exprime par une rhétorique des adieux difficiles qui articule des éléments cinématographiques spécifiques comme le ralenti à l'image, l'échange des regards, la musique lancinante qui ponctue ces dernières images du film et qui en dit long sur le ressenti mortifère des sujets... En plus, l'emplacement de la caméra, marqueur d'énonciation, se caractérise par une position distanciée. L'œil de la caméra du grand imagier regarde, en effet, le père regardant son fils s'éloignant pour l'étranger. Le jeu sur le champ et le hors-champ termine de dire l'émotion partagée de part et d'autre. Une tension quasi dramatique ressort de cette scène finale où l'écart entre les subjectivités se creuse davantage. A travers ce plan, le spectateur comprend qu'une porte se ferme sur un intérieur psychique déchiré, ambivalent et partagé. Il s'agit, en définitive, d'un plan de séparation et d'insularité humaine en dépit des bons sentiments échangés de part et d'autre.

Ces deux indices textuels réfèrent à la géographie qui isole les individus et augmente la peine d'être dans l'éloignement, en entravant les moments de partage et du vivre ensemble entre les membres d'une même communauté. Le sentiment d'étrangeté vient de la peur du réalisateur de devenir un autre, un étranger à lui-même, et de ne plus bénéficier du regard affectueux et protecteur des siens. En effet, la voix off traduit, dans le film, l'illusion fusionnelle. Elle met en place un dispositif de distance et cache mal la douleur ressentie. Elle émane d'un lieu lointain associé au cinéma et à la fabrication des images-souvenirs (les USA). Paradoxalement, c'est le cinéma qui permettra à Belabbes de sceller l'opposition de la proximité et de l'éloignement. Il ne s'agit aucunement de n'importe quel cinéma, mais de celui qui est investi par la part personnelle, par les souvenirs et par la présence physique et cinématographique des êtres chéris. Seules les images du cinéma ont cette dimension salvatrice d'apaiser la douleur et de réduire la distance géographique. Elles permettent *ad infinitum* de revenir aux lieux matriciels de la mémoire partagée et aux origines. C'est pourquoi la voix off reste une tentative désespérante de faire partie du monde perdu, mais en même temps elle en exile le narrateur puisqu'elle maintient la distance et signale le retour définitif impossible. En s'appuyant sur la notion d'« acousmètre », Michel Chion signale à juste raison l'importance de la voix-je en rapport avec l'espace et le temps passé :

Souvent, dans les films, quelqu'un qui n'est ni mort ni presque-mort, se met à raconter quelque chose et l'action présente s'immobilise ; la voix du narrateur se détache de son corps, et revient en acousmètre

hanter les images du passé que ces paroles suscitent. Elle parle depuis un point où le temps s'est pour un temps suspendu. Ce qui en fait une « voix-je », ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification. (*Voix au cinéma* 47)

Tout au long du film de Belabbes, la voix off est imperceptiblement traversée par des vibrations et des connotations affectives. On peut dire avec Jean-Louis Alibert (*Le Son de l'image* 83) que le narrateur, présent dans la diégèse, construit un récit autodiégétique et assume pleinement la charge d'accompagner les images. On a déjà signalé la tessiture feutrée, en arabe standard, et volontiers confidentielle, de la voix off qui fonctionne, à coup sûr, comme un soliloque c'est-à-dire comme une voix intérieure; ses traits distinctifs (douceur de la voix; débit méditatif; utilisation de la première personne du singulier ...) la rapprochent à coup sûr de l'oreille et de l'affect du spectateur. Presque chuchotée, le désir qu'elle incarne est celui de réduire la distance entre le narrateur et les siens, d'une part, et se rapprocher au plus près du spectateur, d'autre part. Belabbes entend construire une intimité, une complicité fraternelle avec ce dernier, car le récit qu'il raconte se veut universel<sup>3</sup>. Comme l'avait démontré Emile Benveniste, du point de vue énonciatif, le pronom personnel de la première personne du singulier suppose, implicitement, le « tu » de la seconde. Ce clivage des déictiques je/tu garantit à la voix off du film sa place symbolique en tant qu'interpellation du spectateur universel. L'approche personnelle du « je », par rapport à la subjectivité extériorisée du « tu » et à l'infini vide du « il », trace l'espace de l'auto-allocation et de la confession et de l'aveu, assumant l'authenticité du récit et la nécessité intérieure de dire les choses. Il s'agit d'une apostrophe rentrée, mais qui va au-delà de la représentation qui entend figer le Moi et les frontières intersubjectives. C'est une voix vocative qui vise à installer une dynamique intersubjective d'où peut émerger d'autres identités possibles ouvertes sur l'expérience humaine. En effet, le « je » ne s'attache pas définitivement au passé, ici on n'est pas dans la logique des souvenirs ou les retrouvailles avec le temps perdu de jadis. En puisant ses forces dans l'instantanéité (les scènes et leur défilé), il se projette dans le futur, en évitant à jamais la fixité. C'est pourquoi, en réalité, ce n'est tant s'exhiber dans sa singularité qui constitue le mobile du réalisateur que de dire sa ressemblance avec n'importe quelle personne tenant, coûte que coûte, à réaliser son rêve d'enfance. Belabbes entend nous communiquer sa particularité, mais les marques de cette particularité trouvent des échos chez tout un chacun, d'où leur universalisme<sup>4</sup>. Si partir et quitter sa famille afin de se frotter à l'aspérité du monde extérieur et se former, telle semble être la destinée de tout individu, revenir instinctivement au berceau pour se ressourcer est, par ailleurs, le propre de la nature humaine. Néanmoins, si Belabbes prétend à une sorte d'altérité impliquant un désir de cinéma et un besoin de fabulation, c'est surtout pour se constituer un espace de liberté d'expression artistique et

cinématographique. Autrement dit, le cinéma lui garantit une proximité affective avec les siens, mais une distance physique nécessaire au geste cinématographique. Vivre la « ressemblance » (être parmi les siens) et la di-semblance (partir, s'expatrier) font de lui un créateur accompli. Être aux USA, c'est être quelque part sur la surface du monde, alors que retourner à Béjaad c'est être dans son monde propre, mais un monde extrêmement réduit en termes d'opportunité cinématographique. La voix off associée à l'espace in serait, dans ce sens, l'équivalent de la voix du père et de la mère. Elle permet d'articuler le temps biographique et l'espace matriciel. C'est pourquoi le peuplement sonore de l'image par la voix off, dans *Un Nid*, correspond à la mise en lumière de cet espace qui contraste, au niveau du montage, avec la grisaille et la morosité de Chicago. En effet, au niveau plastique, l'image s'éclaire et s'« épanouit » par l'ambiance solaire de Béjaad, espace de la plénitude et des retrouvailles.

Par ailleurs, la voix off, dans *Un Nid*, n'épouse pas la figure de l'anamnèse qui consiste à se remémorer des souvenirs, mais accompagne le défilement des scènes ; elle est dans une démarche prospective plus que rétrospective, car le narrateur ne mène pas une (en)quête à proprement dit : il se cherche, certes, se révèle, s'attache et prend ses distances au sein d'une écriture subjective qui rappelle la distance et l'attachement. Certes, la scène centrale demeure celle où le narrateur raconte de vive voix cet épisode où, enfant, il avait ardemment prié Dieu pour garder en vie sa petite sœur, visiblement souffrante. La scène se passe en famille et constitue un aveu inédit, une confession publique en quelque sorte. Elle n'est pas prise en charge par la voix off, mais par le montage lui-même, sur le mode de l'hypotypose en quelque manière. Plus, Belabbes en fera même une des scènes de son film « Fibres de l'âme » c'est-à-dire que le référentiel se transforme en fictionnel, en création cinématographique ; l'extrait est d'ailleurs cité par le grand imagier, comme en surimpression. Du point de vue de la subjectivité au cinéma, il est intéressant de noter comment une donnée subjective intègre un film de fiction et devient un élément dramatique<sup>5</sup>, c'est-à-dire comment la réalité vécue de l'auteur se transforme en quelque chose qui s'offre au regard du spectateur. On passe de la réalité vécue dans le monde à son invention poétique. En effet, dans *Fragments*, Belabbes, l'homme à la caméra est filmé filmant cette scène. La relation du cinéaste à cette représentation de la vie et de la mort pointe une thématique universelle qui décrit le monde de l'enfance face aux énigmes du monde et de l'existence. Par ailleurs, cet épisode montre bien combien, chez Belabbes, la vie personnelle et le cinéma s'imbriquent étroitement<sup>6</sup>. Autrement dit, plus qu'un simple détail subjectif inséré à une fiction, cet épisode est une façon habile de la part du réalisateur de réactualiser rétrospectivement les moments marquants de sa vie psychique, des moments où l'individu est confronté, dans sa fragilité, aux aléas de la vie humaine et de la mort. Il s'agit là, à coup sûr, d'un exercice mnémonique qui ouvre l'espace de la conscience et du Moi indélébile sur des thèmes universels.

D'autre part, le deuxième exemple de l'aveu en voix in du narrateur intradiégétique se passe dans un cimetière et oppose le réalisateur à son père. Celui-ci l'invite à se recueillir sur la tombe des grands-parents comme dans un rituel de réappropriation de la mémoire familiale; à ce moment là, le narrateur confie directement à son père avoir rêvé de sa mort subite. La scène est close par une prière et un appel du muezzin. Ces deux cas de figure de la voix in expriment à leur manière la hantise de la mort qui peut toucher les membres de la famille et la peur d'en être séparé une fois pour toutes, dans l'espace et dans le temps, d'où l'importance de la fabrication des images pour le réalisateur: cela le préserve désespérément contre l'oubli et l'effacement des souvenirs. Autrement dit, le cinéma reste pour Belabbes un dispositif lié à l'affect et à la pensée. La charge affective lui permet de capter les choses et l'image des êtres avant leur évanescence inéluctable, surtout que sans caméra le monde risque de se néantiser définitivement. La voix-je du réalisateur consiste aussi à faire exister les choses, discrètement et humblement; telle semble être la facture du cinéma de Belabbes.

La voix off qui enveloppe le film est plus qu'un simple mode d'énonciation et de communication. Il s'agit d'une conscience qui s'écoute et dialogue avec le spectateur, établissant des ponts qui vont au-delà de la simple identification. Comme chez Alain Cavalier, il s'agit de chercher, dans l'expérience du cinéma, des traces de ce qui a été vécu par le réalisateur ou par quelqu'un d'autre. « Réduire la marge entre documentaire et fiction, entre monde vécu et monde imaginé, entre le « je » et le « il », entre vivre et filmer, tel semble être le mouvement qui infléchit l'évolution de l'œuvre d'Alain Cavalier », écrit José Moure<sup>7</sup>. Le réalisateur de *Thérèse* s'empresse de préciser sa pratique cinématographique qui l'affranchit certainement des relents aristotéliens de la trame narrative classique pour plus d'intimité et de proximité avec le spectateur: « Je souhaiterais abolir la différence entre l'objectif et le subjectif »<sup>8</sup> Cette expérience cinématographique qui entend dépasser le clivage « objectif/subjectif » tente certains cinéastes qui ne font plus de différence entre le cinéma et leur propre vie. On citera, à titre d'exemple, Agnès Varda (*Les Glaneurs et la glaneuse*; *Les Plages d'Agnès*), ou encore l'œuvre de François Truffaut et Raymond Depardon.

La réverbération de la voix-je, dans *Un Nid*, engage en nous une production d'imaginaire et d'images sonores qui sont au croisement des images visuelles et du son qui les accompagne. Une certaine empathie éprouvée par le spectateur montre rétrospectivement « l'impérieux besoin pour un individu d'objectiver sa subjectivité »<sup>9</sup> comme pour en retrouver la part humaine qu'il partage avec autrui. Dans ce cas, la subjectivité est un exercice d'objectivité qui abolit les frontières entre les humains et fait diluer les particularités réductrices de tout un chacun. Lorsque « le regard de l'artiste voit un sens »<sup>10</sup>, pour reprendre l'expression de Béla Balazs, l'entreprise subjective ouvre sur des possibles où le

personnel touche à l'universel, ce qui est le vœu ultime de toute production artistique.

Dans cette perspective enfin, on est au-delà du jeu de vérité ou de feinte de l'identité du sujet. Si raconter sa vie est « feinte indécidable » (*Roland Barthes par Roland Barthes* 111), la notion d'identité pour le réalisateur marocain reste ouverte sur les possibles identitaires, voire sur l'hybridité à condition d'être sincère avec soi, rester intègre et revendiquer haut et fort son humanité, une humanité affranchie des stéréotypes et des faux-semblants. A la fin de *Un Nid*, le narrateur-réalisateur déconstruit la transparence de l'être et de la pensée en prenant de la distance par rapport à sa propre image. Il se délivre de la pesanteur de l'espace natal en « tournant le dos » au symbole de la famille, celui-là même chez qui il est revenu chercher un regard compatissant, une consolation : le père. Le dernier plan du film, particulièrement touchant, consacre la sortie du fils du champ visuel de son père. La voix off se veut ainsi le signe invisible et sonore de la marche entêtée et pratiquement solitaire du narrateur vers des lendemains incertains. La construction géométrique du plan est intéressante, car elle évite l'effet de perspective hollywoodien classique qui signifie, généralement, que la vie continue au-delà des images ; la perspective est retournée du côté du spectateur, elle est inversée, rentrée vers l'image comme pour dire que la vie et l'avenir de Belabbes resteront à jamais liés à l'image et au cinéma. Le réalisateur marocain n'est pas dans la « recherche du temps perdu » à l'instar de Marcel Proust, mais un temps retrouvé grâce à l'image cinématographique qui lui permet un devenir-autre. Autrement dit, c'est le geste cinématographique qui fait exister le réalisateur à ses propres yeux d'abord en tant qu'artiste mature, et aux yeux des siens et ceux du monde entier. Chez Belabbes, ce ne sont pas les données biographiques qui l'intéressent, mais le fait de dire qu'il est en train de les raconter. C'est là qu'il y a création cinématographique qui repense la notion de subjectivité et d'autobiographie en de hors des critères littéraires. On est en droit de se poser des questions comme : Belabbes, en tant que narrateur, joue-t-il sur le décalage entre ce qu'il a éprouvé et ce qu'il raconte ? entre le vécu et le filmé ? la réalité et le cinéma ? Tout cela est-il pris en charge par l'écriture cinématographique ? quel est le temps du film (le récit) et le mouvement de l'œuvre ? Quelle est la part, par exemple, des ellipses ?

Avec Belabbes, le travail de tournage n'exclut pas l'émergence des sentiments et des larmes aussi bien du côté du cinéaste que de celui du sujet filmé. L'œuvre raconte alors une aventure intérieure artistique partagée où on n'est pas loin du cinéma direct. Indubitablement liées, reflétant une conscience humaine intense au travail, filmer et ressentir ou faire émerger des sentiments chez le sujet fait coïncider les yeux du réalisateur, ceux du sujet et l'œil de la caméra. La rencontre de ces trois paramètres du filmage se retrouve incessamment dans les deux autres films qu'on va étudier tout de suite.

Avant cela, récapitulons en disant que la voix off, dans *Un Nid*, n'est pas un discours surplombant et omniscient, qu'elle interroge même le doute du

réalisateur, son espoir de « réconciliation » et sa détermination inconditionnelle à retourner aux USA. La voix off sert congrûment de pendant sonore à la réalité du film, elle l'accompagne comme un travelling latéral et fait émerger les sentiments et les souvenirs car elle vient de l'intérieur, du ressenti et de sa conscience. En effet, l'affleurement des souvenirs convoqué par la voix off, qui se trouve dépassant les images, par son information, évoque un traumatisme subi et ressenti intensément par le narrateur. Mais le fait est que le spectateur devine, dès le début, l'écart entre l'image et la voix off, entre le lieu filmé et la confession à l'œuvre. Comme manifestation sonore du film, la voix off ouvre une brèche, celle d'un corps qui revient et de la conscience qui regarde et constate les écarts creusés par le temps et la déterritorialisation géographique.

Si en tant que déclencheur du pacte narratif, la voix off oriente la narration et creuse l'instabilité du sujet, en décrivant son double mouvement de dilatation et de contraction, la métaphore obsessionnelle du cinéma et de l'image traverse, sans arrêt, les films de Belabbes comme pour nous rappeler incessamment à la réalité unique, celle de la puissance du cinéma par-delà les données biographiques du cinéaste.

### *Mises en forme de soi*

L'un des mérites du cinéma de Belabbes est de partir de la dimension individuelle de son expérience personnelle en l'excédant, car l'essentiel pour lui est de ramener le sens même du film au pouvoir du cinéma à enregistrer les choses de la vie. C'est pourquoi l'inscription des images du moi-créateur atteste du processus artistique en œuvre, mis en miroir. A cet égard, l'œuvre du réalisateur a une valeur exemplaire dans le paysage cinématographique marocain parce qu'elle interroge la problématique de l'image de soi, du rapport de l'auteur au cinéma et de sa position par rapport à ce qui se présente comme le « réel » brut.

Cinéma spéculaire s'il en est, les films du cinéaste déplacent les conventions narratives classiques pour de nouvelles propositions cinématographiques. En insistant sur les valeurs sémantiques du miroir<sup>11</sup>, par exemple, Belabbes n'a de cesse de nous rappeler son propre regard. Dans *Fragments* et *Ces mains-là*, il ne se contente pas de regarder, mais montre ce regard, dans une sorte de complicité intime avec le spectateur. Dans le premier film, il interviewe son père, dont le visage occupe le bord de l'image réceptive, et renvoie le spectateur à l'instance énonciatrice puisqu'on voit, dans le miroir-plan, le reflet du réalisateur en train de tourner cette scène. Jeu sur l'espace redoublé et déplacé, correspondances spatiales entre le sujet portraituré, en gros plan, et le réalisateur filmeur, cette scène constitue une absorption d'une image dans une autre (une image à double fond), comme pour les identifier, les amalgamer, quasiment en surimpression<sup>12</sup>. En fait, la scène semble être fondée sur le topos « je te filme et je me filme », où le filmeur filmé réduit, on ne peut mieux, la distance physique entre son père et lui. Ceci nous donne une idée exacte de la relation dialectique et

cinématographique entre Belabbes et ses sujets ; expérience où le corps qui filme n'est jamais loin de celui qu'il filme, car filmer au plus près l'identité du sujet est une question morale chez le cinéaste marocain. Alors quand le miroir renvoie l'image même du filmeur, cela ne peut qu'objectiver son regard et creuser l'image cinématographique en créant un emboîtement susceptible de dédoubler le regard du spectateur, et mettre en exergue l'acte du filmage. Ce « stade du miroir »<sup>13</sup> se poursuit dans une scène de *Ces Mains-là* où l'on voit, à l'image, le substitut du réalisateur, caméra à la main, filmer et interviewer les artisans de Béjaad, dans une sorte de faux documentaire<sup>14</sup>. En effet, dans la scène du coiffeur-poète, le miroir de la modeste boutique réfléchit l'image du filmeur et signifie, par la même occasion, davantage qu'un simple décor. Il se transforme en surface d'une pensée, d'un sentiment et d'un acte; une métaphorisation du cinéma et de l'écran qui attire entre autres notre attention sur le pouvoir mnémotique des images<sup>15</sup>.

Mais comment le cinéma de Belabbes parle-t-il de lui-même ? A travers quels dispositifs ? Certes, le motif du miroir indique un regard réflexif, exprimant le topos de la création artistique, comme chez Agnès Varda dans *Les Plages d'Agnès*, mais la présence d'une caméra dans le champ renforce cette idée de saisissement et d'enregistrement d'instant et de corps qui risquent de disparaître par la force des choses. Ainsi *Ces Mains-là* se veut une galerie de portraits d'artisans de Béjaad qui voient leurs métiers en péril. Particulièrement frappante est l'idée d'associer artisanat et métier du cinéma. En effet, après avoir fait le tour de la question, le réalisateur nous fait visiter la seule salle de cinéma de la ville que possède son père, autrefois prospère et très fréquentée. La reprise du lieu même de la projection cinématographique (la salle obscure), dans *Fragments* et *Ces Mains-là*, laisse présumer une sérieuse préoccupation de la part du cinéaste. On est enclin à supposer que ce motif renvoie, comme une réminiscence proustienne, au temps de l'enfance et de l'initiation cinéphilique alors que Belabbes découvrait la magie enchantée des images et les silhouettes sublimées des stars ; ou encore qu'il s'agit simplement d'un hommage direct à la figure paternelle. Mais le fait est que Belabbes pose une grave question et tire la sonnette d'alarme sur un phénomène socio-culturel de grande envergure : celui de la fermeture des salles de cinéma au Maroc<sup>16</sup>. Le motif des salles fermées renvoie à la mémoire collective, à l'imaginaire et au désir de fiction qui rétrécissent dangereusement, dans une conjoncture consumériste et faute d'une véritable politique nationale au niveau culturel. Dans la scène finale de *Ces mains-là*, Belabbes fait défiler, dans la salle obscure désaffectée, les artisans interviewés en leur posant la même question : « à quoi rêvez-vous ? »

Étant donné la dimension métaphorique et subjective de cette scène, décrivons-la brièvement. Chaque artisan défile devant la caméra du réalisateur en faisant part de ses préoccupations quant aux soucis de son métier et de la vie en général. Ce tour de piste est intéressant car il réfère à l'état désastreux des salles obscures autrefois lieu de divertissement et d'apprentissage. Par magie, le grand imagier fait surgir, sur l'écran blanc, un extrait d'un film hindou qui correspond à



un moment de rêverie et de nostalgie perdu à jamais<sup>17</sup>. Ici le temps lie l'espace au souvenir d'un présent où la subjectivité de tout un chacun est menacée quelque part par la fermeture des salles de cinéma. Métaphoriquement, le cinéma est conçu comme une toile de fond prête à accueillir les espoirs et les déboires des artisans qui y viennent pour rêver et sortir de leur quotidienneté, mais aussi comme un espace de fantômes puisque le fumigène et l'extrait du film hindou, soudain déclenchés, nimbent la salle d'une ambiance de revenants. La caméra de Belabbes capte ce drame socio-culturel. Il faut dire que le point de vue du réalisateur est loin de se cantonner à la nostalgie. La mort rôde et la néantisation est aux bouts des regards de la caméra et du projecteur. Les signifiants sont alors clairs : les chats qui déambulent dans les lieux sont l'alter ego des spectateurs, l'écran vide rappelle la carence en images, alors que le fumigène renvoie à la magie qui a déserté l'endroit, désormais hanté par l'inanité sonore.

Quand Belabbes montre l'œil du projecteur avec sa lumière crue éclairer l'écran vide, il renvoie le spectateur à cet œil symbolisant l'imaginaire et le rêve collectifs autrefois possibles grâce au cinéma. Si la salle de cinéma est devenue un corps sans âme, le danger sur les générations futures est incommensurable. Cette scène métaphorique est troublante car elle constitue une traversée du miroir qui perturbe le système perceptif garant du réalisme, par le biais de la dimension onirique (la question du réalisateur aux artisans : « à quoi rêvez-vous ? »), par l'écran qui s'anime comme par prestidigitation et enfin par la salle embrumée. Elle tire, en fait, des formes d'autres formes, en nous invitant, par son jeu de mise en scène et de temporalités juxtaposant le temps humain et psychologique d'une part et le temps du cinéma en crise, à deviner dans le spectacle autre chose, à lire entre ou derrière les images. En même temps qu'il ressuscite des vies (les artisans de Béjaad), les fait sortir de l'anonymat et les éclaire, le film de Belabbes parle du vécu du réalisateur et du lieu de son enfance, ainsi que du statu quo du cinéma au Maroc.

Enfin, l'autre paradigme qui détermine la subjectivité du cinéma de Belabbes est ce désir de fictionnaliser la vie des autres, et de laisser transparaître sa propre sensibilité d'artiste à l'écoute du monde par la même occasion ; et ce par un exercice de cinéma qui vise à maintenir le contact, à fabriquer du lien et à réduire en quelque sorte l'espace géographique entre lui et les autres par le positionnement rapproché de la caméra qui induit une éthique de l'acte du filmage. C'est pourquoi la démarche cinématographique, dont il faudra mesurer l'entière part de conscience, s'orientera, vers le ciné-mémoire. Un travail reste à faire sur cette problématique qui dévoile, en réalité, la véritable visée de ce cinéma : enregistrer les traces du monde avant leur disparition définitive.

### *Subjectivité, altérité*

La présence de Belabbes à l'image atteste de sa pratique active de cinéaste à l'œuvre. Si l'histoire personnelle et référentielle du cinéaste fournit, parfois, son matériau au film, on n'est pas pour autant dans la narration autobiographique narcissique et complaisante qui se regarde le nombril. Belabbes n'est pas, non plus, dans le simple paraître ni dans la posture névrotique d'un Woody Allen. Sa singularité identitaire est tributaire d'un cinéma auto-réflexif moderne qui interroge le statut même de l'artiste : « le fait d'être artiste, ce n'est rien d'autre que le désir, la volonté forcenée d'une expression complète, absolue de soi-même », observait John Cassavetes<sup>18</sup>.

La question qui se pose est la suivante : pourquoi alors parler de soi ? Où est l'intérêt d'exhiber son intimité ? Et pourquoi, en fin de compte, s'obstiner à filmer des gens ordinaires ? Il faut dire que Belabbes n'est pas dans la surexposition de l'intime. La mise en images de la subjectivité relève d'un dispositif cinématographique qui suppose un rapport dialectique avec ce qu'il filme. Le réalisateur marocain évite subtilement l'écueil de l'effusion débridée des sentiments faciles ou des émotions envahissantes et épargne le regard nombriliste exacerbé. Il opte pour un questionnement du rapport du cinéaste au monde qui l'entoure ou qui se présente à son regard. Pour lui, le cinéma est un trait d'union qui sépare et unit à la fois le filmeur et son sujet, un seuil dans le sens où il lui facilite l'ouverture sur l'autre en créant une zone-tampon où se rencontrent réflexivité et besoin de transitivité au service de la construction d'une subjectivité en devenir. Chez Belabbes les choses ne sont figées une fois pour toutes ; un éternel scintillement, une tension et un désir d'échange motivent sa caméra. C'est pourquoi l'exploration de l'intime par le cinéma aboutit fatalement à un désir de partage et de réflexion. Bien évidemment, la réflexivité est dénuée d'égotisme ou de narcissisme. Elle procède non seulement d'une écriture cinématographique par laquelle il s'agit d'articuler l'intime et l'altérité, mais entend surtout offrir au regard du spectateur une part de soi. Le privé et le public ont, par conséquent, tendance à se joindre et à casser l'espace de l'isolement et des solitudes, de plus en plus fréquents dans nos sociétés actuelles. Autrement dit, la subjectivité de l'auteur est un contrat de lecture interactif impliquant le spectateur, là où justement l'écran regarde, cette fois-ci, le spectateur et l'interroge sur sa propre expérience de la vie. Le rapport à l'universalité, signalé auparavant dans cette étude, transite nécessairement par l'expérience de l'altérité qui laisse toujours la place - dans la conception du cinéma de Belabbes - à l'autre, qu'il soit sujet à filmer ou simple spectateur.

Si la question de l'identité apparaît intimement liée à la figure de l'altérité, c'est parce que l'écriture de soi est, selon la définition de Marcel Proust, un miroir tendu au lecteur (au spectateur) pour qu'il puisse lire en lui-même ; elle est en fin de compte une sorte de verre grossissant. Faire des films, pour Belabbes, c'est se voir

et voir l'autre (cette partie de soi-même). La vue du reflet (l'autre) casse la solitude, l'indifférence et l'égoïsme, et constitue un moment de vérité humaine intense. Il nous semble que le geste cinématographique chez Belabbes, soit largement déterminé par l'empathie, ce déplacement de soi vers l'autre. En effet, la question de l'altérité empathique et bienveillante reste au centre du cinéma de ce cinéaste : approcher l'autre, le faire exister grâce au cinéma, le révéler, se le révéler<sup>19</sup>. Enfin parler des autres c'est parler de soi<sup>20</sup> ; le lien entre les deux reste la caméra, véritable cordon ombilical. Le cinéma de Belabbes n'est nullement narcissique : tous les personnages filmés font aussi et réellement le film. L'œuvre est alors pleinement et puissamment collective.

**ROCHDI ELMANIRA** est enseignant chercheur au département de langue et de littérature françaises de l'Université Ibn Zohr d'Agadir, au Maroc.

## Notes

---

<sup>1</sup> Ces trois films ne sont pas des fictions ; ils s'apparentent à de faux documentaires et épousent volontiers la forme de l'essai ou du journal intime. Ainsi *Un nid* raconte la visite du réalisateur à sa ville natale, Béjaad, de retour des USA ; *Ces mains là* enregistre les derniers témoignages des artisans de Béjaad en vue des les archiver, alors que *Fragments* sont, en fait, des rushes qui s'étalent sur plus de vingt ans et que Belabbes a filmés au fil du temps montrant sa famille, des gens ordinaires ou des événements importants (comme une circoncision, un enterrement) ou factuels (chute de pluie)...

<sup>2</sup> La vie Belabbes est étroitement liée au cinéma. Ayant grandi à Béjaad où son père possédait la seule salle de cinéma de la ville, il fera des études de cinéma aux USA où, aujourd'hui, il l'enseigne aux étudiants du Chicago College. Par contre, tous ses films se passent au Maroc.

<sup>3</sup> « Tout écrivain du moi est convaincu que plus il est centré sur lui-même, meilleur est le contact qu'il établit avec autrui. C'est en approfondissant son univers personnel qu'il peut atteindre à l'universel » précise justement Philippe Gasparinin (*Autofiction. Une aventure du langage* 37).

<sup>4</sup> Il faudra creuser cette problématique de l'identité et de l'altérité, à la lumière de l'ouvrage de Paul Ricoeur, *Soi comme un autre*, Paris : éditions du Seuil, 1990.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet l'investissement des données biographiques dans des films comme *Huit et demi* (Fellini 1963), *Journal intime* (Moretti 1994), *Persepolis* (Marjane Satrapi 2007), *Tetro* (Coppola 2009) ...

<sup>6</sup> Au-delà de la subjectivité de l'auteur, les autres films de fiction de Belabbes semblent prolonger cette thématique de la subjectivité des personnages en rapport avec l'énigme de l'existence qu'ils mènent, et ce en fonction d'une image qui les obsède, un cinéma qu'ils se font malgré eux. Dans « Pourquoi ô mer ! », un personnage la mort de son meilleur ami (tous les deux sont des pêcheurs), car il voit, partout, l'image d'une sirène qui l'appelle. D'autre part, dans *Rêves ardents*, le jeune père de famille part clandestinement en Europe et meurt à

---

cause d'un Eldorado fantasmé... Derrière la trame narrative des films de fiction de Belabbes semble exister un fond de tragédie ancienne qui précipite les héros vers la mort.

<sup>7</sup> *Les Lettres françaises* N° 60 (2009) : 3

<sup>8</sup> Ibid, 4. Nous savons comment Cavalier a dû changer sa façon de travailler en découvrant la petite caméra-poing qui l'a allégé de l'ancien système de filmage. Dans *Le Filméur*, Cavalier entretient une proximité avec son propre corps qu'il filme au plus près. Le spectateur découvre le grain de la peau entachée et lit les affres du temps implacables pouvant entacher chacun de nous.

<sup>9</sup> Dominique Château (*La Subjectivité au cinéma* 7)

<sup>10</sup> Ibid, 10

<sup>11</sup> Pour une meilleure appréhension de la symbolique du miroir, lire Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris : éditions Imago, 1990 ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (1997) et Robert-Régis Mougeot, *Le Miroir, symbole des symboles* (2001) .

<sup>12</sup> Lire le chapitre « Surimpression » in Marc Vernet (*De l'Invisible au cinéma. Figures de l'absence* 59-86). Dans « Fragments », cette surimpression est la visualisation d'une pensée filmante, un procédé technique qui dévoile cet espace censé être infilmable, celui de la caméra d'enregistrement. Elle permet la simultanéité du champ et du contrechamp (le champ devient contrechamp). Cette scène est la figuration d'un vrai moment de cinéma au-delà de la simple complicité père-fils.

<sup>13</sup> Notion fondatrice dans la théorie de Jacques Lacan («Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je » (*Revue française de psychanalyse* 4, 1949), le miroir participe à la structuration du sujet enfant par l'identification à sa propre image. Se regarder dans le miroir c'est non seulement prendre conscience de la réalité de son corps, mais de l'image de ce corps telle qu'elle est perçue par les autres.

<sup>14</sup> Ce film porte comme sous-titre « Presque un film », ce qui est une marque de réflexivité énonciatrice qui renvoie peut-être à l'« inachèvement » du film, mais participe sûrement à l'autoréférentialité du film en train de se faire.

<sup>15</sup> Accessoire symbolique et dispositif spéculaire, le miroir renvoie, par ailleurs, dans la peinture et dans le cinéma, à la vérité des images et au degré de réalité, donc à l'illusion des apparences trompeuses. Citons ce plan de *Citizen Kane* qui montre Kane, seul et âgé, déambuler dans son château avec sa silhouette démultipliée par l'immense miroir, comme pour signifier la vanité et la mort qui rôdent dans ce t espace. Welles a été parmi les rares cinéastes à jouer efficacement sur la plasticité de l'image et la dramaturgie de l'espace, en intégrant parfois le dispositif du miroir. L'exemple cité de *Kane* est à mettre en perspective avec la célèbre scène de *La Dame de Shanghai* où les deux amants s'affrontent, à la fin, dans une galerie de glaces.

<sup>16</sup> On compte aujourd'hui plus de 200 salles de cinéma qui ont fermé, au Maroc, en 30 ans. Le chiffre des entrées aux cinémas a chuté de 7 à 4 millions de spectateurs, de 2004 à 2008. La cinquantaine de salles encore opérationnelles varient en qualité des conditions de projection. Seuls deux multiplexes tirent difficilement leur épingle du jeu. Le gouvernement envisage la restauration des anciennes salles par une optimisation technique et numérique, ainsi que la construction de nouveaux complexes, avec l'aide de l'Union Européenne.

<sup>17</sup> Ce genre de citation cinématographique associée à la nostalgie et à la magie nous rappelle la célèbre scène de *Intervista* de Fellini où Mastroianni, le magicien, fait surgir, momentanément, sur un coup de baguette magique, devant Anita Ekberg très âgée, leur rencontre au milieu de la fontaine, dans *La Dolce Vita*.

<sup>18</sup> John Cassavetes, entretien avec André Labarthe, *Cahiers du cinéma* N° 205, 1968, cité par Nicole Brenez (1995), *Shadows*, 35. Rappelons-nous de l'influence de Cassavetes sur Martin Scorsese qui s'est vu réprimander après lui avoir montré son premier film *Bertha Boxcar* (1972). Cassavetes lui conseillera de faire des films personnels, quitte à ne pas entrer dans le créneau hollywoodien. Ces sera alors *Mean Streets* (1973) au succès certain. Depuis, Scorsese n'a pas quitté l'imaginaire de Little Italy, l'univers de la mafia et de la communauté italo-américaine : *Raging Bull* (1980), *Les Affranchis* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2003).

<sup>19</sup> C'est cette même empathie, comme posture et état d'esprit, qui pousse Alexandre Soukhorov et Alexi Jankowski à aller filmer les Kurdes d'Irak, dans *Il nous faut du bonheur* (2010). La voix off du film dit : des «gens entre frontières et armées, n'arrivant pas à obtenir leur bout de terre », ces gens, leurs visages « sans hostilité », sont ceux « que l'on voit une fois, et dont on se souvient toute sa vie ». Ce film méditatif est aussi un voyage révélant des visages familiers et des moments intenses et impérissables.

<sup>20</sup> En bon visionnaire, François Truffaut avait prédit l'impact des œuvres personnelles des futurs cinéastes : « Le film de demain m'apparaît plus personnel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf. », *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1987, p.248.

## Ouvrages Cités

- ALIBERT, Jean-Louis. *Le Son au cinéma*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2008.
- AMENGUAL, Barthélemy. « Portrait de l'artiste en jeune homme d'avant la trentaine ». *Du Réalisme au cinéma*. Paris : Nathan, 1999.
- AUMONT, Jacques, Michel MARIE. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin cinéma, 2005.
- CALMEJANE, Yves. *Histoires de moi. Histoire des autoportraits*. Paris : édition Thalia, 2006.
- CHATEAU, Dominique. *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.
- CHATEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris/Québec : Méridiens Klincksiek-Nuit blanche, 1996.
- CHION, Michel. *La Voix au cinéma*. Paris : éditions de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1982.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004
- , *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- , *Magazine littéraire* N° 11, 2007.