

2016

### La plage des enfants perdus de Jilali Ferhati: une cinécriture ou l'étude de quelques motifs

Rochdi ELMANIRA

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc,  
rochdi212002@yahoo.fr

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Technical and Professional Writing Commons](#)

#### Recommended Citation

ELMANIRA, Rochdi (2016) "La plage des enfants perdus de Jilali Ferhati: une cinécriture ou l'étude de quelques motifs," *Dirassat*: Vol. 19 : No. 19 , Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol19/iss19/3>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact [rakan@aarj.edu.jo](mailto:rakan@aarj.edu.jo), [marah@aarj.edu.jo](mailto:marah@aarj.edu.jo), [u.murad@aarj.edu.jo](mailto:u.murad@aarj.edu.jo).

---

## La plage des enfants perdus de Jilali Ferhati: une cinécriture ou l'étude de quelques motifs

### Cover Page Footnote

1 le motif d'après son étymologie, est associé au mouvement (musique), pour qualifier une figure harmonique, rythmique ou mélodique modifiable dans le temps (répétition, variation, développement...)

## « La plage des enfants perdus de Jilali Ferhati » : une cinécriture ou l'étude de quelques motifs

Rochdi ELMANIRA

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines  
Université Ibn Zohr - Agadir

Tout film (se) définit (comme) la trajectoire de figures qui circulent entre les images formant ainsi les contours de l'œuvre. Comme le cinéma joue avec du mouvement et du temps, il est parfois difficile de discerner à première vue le sens de ce mode de représentation "minimal", tant ce qui circule entre les images est ténu, fragile, insaisissable.

C'est pourquoi l'analyse des "détails" ou des motifs<sup>1</sup> -pour employer un terme de la musique, repris par la peinture- est pertinente, car elle permet d'aller en profondeur dans l'œuvre filmique en distinguant les configurations internes, ensuite de pouvoir les expliquer. Elle permet d'autre part de recentrer la perception en approchant, tant bien que mal, l'invisible tapi derrière le visible.

### 1- Figure, symptôme, film

Etudier un film de l'intérieur c'est-à-dire arriver à dégager du sens en s'appuyant sur l'œuvre elle-même, s'affranchir de tout discours extérieur, est sans doute une approche séduisante. Ceci autorise à voir son fonctionnement autonome, son écriture cinématographique propre, tant visuelle que sonore.

Ainsi se définit l'intérêt de l'analyse figurale qui émane de son immanence. Ce que cherche l'analyse figurale se trouve dans le film et non ailleurs. Il ne s'agit pas de faire un travail formaliste objectif, insipide et exhaustif. Loin de là, s'intéresser aux formes visuelles et sonores du cinéma c'est s'intéresser au sens, ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond (Jean-Luc Godard).

Les figures du film intriguent notre intelligence, sollicitent notre regard.

---

<sup>1</sup> Le motif d'après son étymologie, "*motivus*", est associé au mouvement (musique), pour qualifier une figure harmonique, rythmique ou mélodique modifiable dans le temps ( répétition, variation, développement...)

Elles constituent des symptômes révélateurs qu'il faut sélectionner en vue de les lire, des capteurs ultra sensibles de notre trouble devant le film<sup>2</sup>. Un élément symptomatique peut être, par exemple, la répétition d'un motif, répétition qui devient alors **indice de singularité**. Il faut noter par conséquent tous les faits visuels et sonores, les sélectionner en vue d'une signification. Les détails anodins peuvent se révéler d'une extrême pertinence pour le sens.

L'analyse figurale a ceci d'important qu'elle traque les détails, qu'elle échafaude du sens à partir de cela même. C'est Jean-Pierre Lyotard qui le premier a mis le doigt sur la pertinence de cette approche dite figurale car, selon lui, au-delà du visible ou du réel "il y a un autre espace, figural (...). Il faut le supposer enfoui, il ne se donne pas à voir, ni à penser, il s'indique de façon latérale, fugitive au sein du discours et des perceptions, comme ce qui les trouble."<sup>3</sup>

Cet espace est bien sûr celui des figures, celui créé par les figures du film. Aboutir aux figures à partir des **faits visuels et sonores**, tel est le but de l'analyse figurale. Saisir les lieux du trouble provoqué par l'œuvre cinématographique, pouvoir en dégager des réseaux de figures peuplant l'imaginaire du cinéaste ou des films.

Si les figures sont des éléments dynamiques du film c'est de par leur circulation, leur instabilité à figer le sens. Elles ont le pouvoir de réinventer le cinéma, selon la formule de Nicole Brenez: " La figure s'invente comme la puissance de la représentation, ce qui reste toujours à constituer, ce qui du visible ne retient que l'inépuisable. En ce sens, la figure ne se referme jamais sur l'homme, elle est imprévisible."<sup>4</sup>

De ce fait, l'analyse figurale ne cherche pas ailleurs ce qui se trouve déjà dans le film, chercher les objets singuliers. Ne pas chercher la singularité du film, mais **la singularité à l'intérieur du film**. Il ne s'agira pas de déconstruire la structure du film, mais de l'ouvrir au contraire indéfiniment

<sup>2</sup> Dominique Païni a insisté sur ces troubles que ressent le spectateur face à des films considérés comme " des actes pour inquiéter le regard, des actes d'ébranlement des certitudes perceptives, et donc mentales.", conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique N°8. **L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain**, Cinémathèque française, Minuit, 1999, p.100.

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, **Discours, figures**, Klincksieck, p.135.

<sup>4</sup> Nicole Brenez, "Figuration-défiguration" Revue **Admiranda** N°5, 1990, p.76.

aux phénomènes qui le traversent à partir de ses éléments singuliers, de ses symptômes<sup>5</sup>.

La mise en relation de faits singuliers peut produire un symptôme qui problématise l'image. L'intérêt vient encore une fois du **trouble créé dans l'œil du spectateur**. Comme le symptôme n'est pas juste un motif décoratif sémiologique susceptible de produire une quelconque interprétation, il forme alors le catalyseur d'un malaise positif. Il ne résout ni ne dénoue quoi que ce soit: il suscite au contraire une curiosité, une singularité, quelque chose de plus vaste où se croisent les mouvements dialectiques de l'image.

Un symptôme apparaît quand nous pouvons relier plusieurs faits entre eux (ex: décor, musique, parole...). Un motif seul ne fait pas un symptôme. Relever les détails pertinents, les singularités significatives dans le film s'avère une entreprise passionnante (heuristique). Les détails dans le film s'écartent de la représentation qu'ils disloquent subrepticement, ils ouvrent le film sur d'autres perspectives:

*" Comme particulière, le détail peut tendre à sortir de sa place ; il est (...) un "petit important" qui résiste à la "raison", qui fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque (...).*

*Comme dettaglio, le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé (...)"<sup>6</sup>*

L'analyse figurale du film engage dans ces conditions un travail de lecture et d'interprétation minutieux, car le sens vient alors de ce qui peut être invisible pour un spectateur pressé ou mû uniquement par la diégèse. L'approche figurale dépasse le simple niveau diégétique, elle tire le film vers "l'entre-images" (Raymond Bellour), c'est -à- dire ce qui se situe entre le visible et l'invisible, l'apparence extérieure et le modèle intelligible, le concret et l'abstrait, l'être et le paraître, et finalement entre la vérité et l'illusion. Car ce qu'occulte le projet figural (parce qu'il n'en a pas besoin) c'est l'opacité et

---

<sup>5</sup> "Le symptôme est un signe faible en ce sens qu'il n'offre aucune certitude, ni dans la signification, ni même dans sa manifestation propre; il est labile, surgissant là où on ne l'attend pas, offrant des intensités non mesurables, des visibilités à moitié occultées, toujours équivoques, toujours irréductibles aux faits objectivés." Georges Didi-Hubermann, "Pour une anthropologie des singularités formelles: remarques sur l'invention warbugienne.", *Genèses* N° 24, 1996, p.157.

<sup>6</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, "Champs", 1992, p.225.

l'irréductibilité du visible au lisible <sup>7</sup>.

L'analyse figurale nous intéresse en ce qu'elle dégage le film de la suprématie de *l'historia*, de la narration et du commentaire, sans pour autant tomber dans le formalisme gratuit, le jeu insignifiant de la figure. Il s'agit d'échapper à la prise du textuel et de l'ordre discursif (un dehors du langage qui travaille pourtant de l'intérieur). Autrement dit, approcher les figures dans le film de Jilali Ferhati, **La plage des enfants perdus** (1979), c'est essayer de saisir des mécanismes du film qui font sens sans faire nécessairement histoire: quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer cinématographiquement parlant. Une **cinécriture** à l'œuvre en débordement sur l'ordre discursif et intelligible, elle mise sur des circuits subtils qui installent un mode de signification.

L'analyse figurale ne prétend pas fixer les figures du film, elle ne permet que de détecter leur présence, pas même de les circonscrire, tant il est vrai que, par définition, les figures se déplacent lorsqu'on croit les saisir. Elles sont les forces vives qui traversent le film, elles lui appartiennent en propre, mais elles vivent et se développent dans l'esprit de celui qui assiste au film, le temps de la projection et dans son souvenir. Autrement dit, l'analyse figurale est un exercice permanent qui traque ce qui échappe à la signification de premier degré. Elle réoriente notre regard et re-pointe notre intelligence, mais ceci ne la rend pas pour autant invulnérable<sup>8</sup>.

## 2- Figures de l'enfermement: (les corps, les lieux se ferment; et le temps s'arrête)

**La plage des enfants perdus** raconte l'histoire d'un village retiré en bord de mer, dans le nord du Maroc. Mina tombe enceinte et, dans un moment de colère, tue accidentellement le Chauffeur qui refuse de l'épouser. Elle l'enterre dans les monticules de sel rassemblés par son père, en vue de les vendre. Par la suite, sa famille l'enferme dans la villa, craignant que les autres s'aperçoivent de sa grossesse. Entre temps, sa belle-mère feint

<sup>7</sup> Le cinéma ne peut se réduire juste à ce qui est visible; il déborde largement le diégétique pour des rapports entre les entités, entre les éléments du film. Le cinéma ne reflète pas le monde mais le réfléchit cinématographiquement, rhétoriquement pour en fin de compte mieux nous aider à penser de nouveaux rapports.

<sup>8</sup> "Ce qu'elle gagne en pertinence, en fécondité heuristique, elle le perd en certitude positive." Georges Did-Hubermann, "Pour une anthropologie des singularités formelles.", *op.cit.*, p.152.

d'être enceinte et tient à le montrer à tout le monde, dans l'espoir de récupérer le bébé à la naissance. Après l'accouchement, Mina reprend son bébé et s'enfuit vers la mer, sous le regard surpris des villageois, témoins passifs de la vérité cachée.

Le film de Ferhati retrace un monde en marge du monde, un monde qui semble sans réelle extériorité (pas de route vers la ville, le contrechamp de la ville est particulièrement absent), en prise sur des codes socio-culturels qui le figent, un monde en retrait qui se complaît dans l'immobilisme. L'œuvre développe en priorité le thème de la femme face au monde des hommes (la Loi patriarcale, la doxa); ceci passe par le thème des rêves personnels et les désillusions; par le montré et le caché des choses (le tu, le secret collectif)... Ces thèmes prennent cohésion dans un dispositif cinématographique longuement réfléchi et choisi pour les rassembler.

Parmi les dispositifs de la mise en scène, on retrouve un jeu subtil sur les figures du cercle et de la ligne, un jeu où le hors-champ et la mise en abyme occupent une place prépondérante.

Le film commence par un plan montrant Mina à l'intérieur du cercle, en train de jouer avec des enfants moins âgés qu'elle. Les autres personnages n'arrivent pas à quitter le village en dépit de leur vœu de le faire (le Chauffeur ne quittera jamais les lieux; Mina aussi...). L'espace du film semble tracer des cercles concentriques autour des personnages qui ont du mal à s'y arracher. Une logique de l'enfermement s'installe progressivement, caractérisant l'univers physique des protagonistes, elle définit aussi le modèle esthétique à travers lequel la mise en scène de Ferhati se donne à voir au spectateur. C'est un univers mis sous pression (sous vide), creusé de l'intérieur par le "on dit", par l'interdit, par le regard et le jugement de l'autre.

Très vite une rhétorique de la vacuité sous-tend le film: répétition des mêmes décors; le va-et-vient du couple Fqih-Paralytique qui, dans leur déambulations, s'apparentent à certains personnages de Beckett; des mêmes mouvements de caméra et des cadrages. Le tout dans une oppressante dialectique de l'intérieur vers l'extérieur, de l'ici vers l'ailleurs (l'Europe), du cercle vers la ligne (échapper au cercle familial vers la plage), du néant vers la vie, du collectif vers l'individuel, du caché vers le montré...

**La plage** semble se construire selon un double mouvement linéaire (la ligne droite ou la diagonale) et répétitif (le cercle), la ligne droite symbolise une dynamique de l'arrachement physique, de la perspective temporelle-narrative et de la morale du film. Alors que la figure du cercle semble maintenir les choses en place pour toujours, *ad infinitum*.

L'économie de la gestuelle des personnages est corrélative de l'économie de l'espace: au confinement de l'espace correspondent les fuites en avant entamées par certains (Mina courant à côté du train; sa belle –mère la poursuivant en vain; le Chauffeur démarrant brusquement...). Ces fuites en avant tracent des lignes invisibles, expression d'un arrachement impossible, l'espace semble aimer les personnages, les figer sur place dans des comportements stéréotypés, sclérosés.

La figure du cercle est en fait la figure géométrique de la quatrième dimension: le TEMPS. En effet, la logique dramatique du film est déterminée par l'inertie que seuls les passages du train semblent briser en introduisant des lignes de fuite, une fulgurance au niveau de la composition du plan<sup>9</sup>. Le paysage du village baigné dans sa torpeur moite semble secoué de temps en temps par les passages brusques du train. Ferhati exploite à merveille cette donnée locale (selon Ferhati, le train ne figurait pas dans le scénario original; le cinéaste fut saisi, lors des repérages, par l'image du train traversant l'espace, sur l'eau !) pour en faire un principe poétique de son écriture. Il l'intègre cinématographiquement parlant: dans le plan (au niveau de la composition, le mouvement rectiligne du train décentre le plan horizontalement et diagonalement, brise la monotonie de l'espace et s'oppose au mouvement circulaire de la voiture du Chauffeur; celle-ci semble en effet tourner en rond dans le plan et s'immobilise une fois pour toutes.), et hors champ (dramatiquement, l'histoire continue ailleurs), et rhétoriquement (il l'associe à des personnages. Plus, les véhicules traversent

<sup>9</sup> Rappelons-nous du film des frères Lumière, "L'entrée du train en gare de la Ciotat" (1895): les premiers spectateurs saisis de peur d'être écrasés. Filmer le train était alors filmer la modernité, se référer à celle du Cinématographe. Par la suite le cinéma va beaucoup utiliser cette machine à explorer l'espace et le temps, dans les films de Western (pour signifier la modernité qui gagne du terrain sur le Far West sauvage.) Plus qu'une simple métaphore de la révolution industrielle, le train sera aussi le symbole de la Révolution Rouge, comme dans le film de Warren Beatty, *Reds*, ou de l'acte sexuel dans *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Enfin le film lui-même défile comme un long train mêlant des images cadrées (photogrammes) au mouvement frénétique de la pellicule. Dans *La plage*, l'univers de la perception semble perturbé, suspendu par cet arrêt sur image à la fin. Nous y reviendrons plus loin.



le plan mais ne se croisent jamais !). Autrement dit, il l'inscrit dans un système d'évocation, de relais et d'anticipation. Le train est lié dans le film à la fulgurance temporelle<sup>10</sup>, donc rythmique. Ses passages ne sont jamais fortuits, puisqu'ils sont liés aux cris de Mina dans la villa. Le son permet le chevauchement entre les espaces. Certes les jeux au niveau du son concentrent la richesse de cette œuvre humaine traversant le paysage du film. Le train dresse alors un paysage sonore et file par ses passages des lignes de fuite éphémères: Mina en courant parallèlement au train, veut peut-être abolir le temps, le vaincre, succomber à l'illusion d'être emportée par le mouvement rapide, un temps rapide, bref sortir du temps réel et lent du village. La course de Mina anticipe également la scène finale où elle entend fuir la tribu. Cheval de vent, cheval de fer, on peut filer la métaphore ferroviaire à l'infini de la force, de la pulsion et de la fulgurance du temps. Une excitation à défier la machine de fer (et du temps), à lancer son corps sous pression au grès de la course est ressentie par Mina dans cette scène. Mais une fois passé, le train devient une trace fugace, quasiment un mirage (anagramme du mot "image") dans le paysage immuable du film.

Si le train constitue un effet de rupture visuelle et sonore, d'autres effets stylistiques nous montrent, dans le film, des formes d'enfermement exprimant encore une fois des corps qui suffoquent, des corps mis sous pression dans cet univers sans perspective malgré l'existence de la mer. Ainsi en est-il du dispositif de la fenêtre hautement souligné dans les plans. La fenêtre de la villa où est enfermée Mina suggère l'étouffement et montre un corps qu'on cache à la vue des autres. Un corps interdit qui ne demande qu'à être délivré.

Le surcadrage des traverses de la fenêtre trace la matérialité même de la frontière qu'il institue. Le cadre isole Mina, lui interdisant la possibilité d'un commerce avec l'extérieur. Le cadre dans le cadre est la métaphore d'une frontière infranchissable, une cellule avec membrane, une surface, un écran. Ce plan a un rôle à jouer dans le film: donner une image en aplat, sans perspective sur l'extérieur (voir plus loin le rôle de la TV comme fenêtre sur le monde, dans le film, comme dispositif ou œil vide).

La fenêtre définit les espaces opposés dans le film: l'extérieur et

---

<sup>10</sup> "Le chemin de fer tue le temps, si bien qu'il ne nous reste plus que le temps" H. Heine, et Paul Valéry d'ajouter: "Le Temps se met en train, le train se fait modèle du Temps."

l'intérieur, ce qui est illuminé par la lumière du dehors et ce qui doit rester dans l'ombre; le visible et l'invisible, le manifeste et le caché. Elle trace la géographie (topographie) des sphères privées et publiques. Mais la villa et sa fenêtre sont des espaces privés, dans le sens négatif du terme, dérivé du latin *privare*, *ie.* priver quelqu'un de quelque chose, le déposséder de ce qu'il a, notion négative de soustraction qui sera prolongée par le film (priver Mina de son bébé...)

Paradoxalement, le cadre de la fenêtre développe, dans le film, un usage optique. Il redouble l'écran et permet à Mina de regarder vers l'extérieur, jouant ainsi sur le champ et le contrechamp. Le personnage exprime une jouissance à regarder (doublant en cela la condition du spectateur qui voit sans être vu). Elle regarde le monde dans lequel elle n'arrive pas à s'intégrer. Petit à petit, une distance entre elle et le monde extérieur s'établit, soulignée par le cadre de la fenêtre<sup>11</sup>.

Au cinéma, des portes fermées, les barreaux d'une fenêtre, un couvent, une cage avec oiseau (Mickael Heneke, **Ruban blanc** (2009); des mœurs rigides; un verre à l'envers... : autant de dispositifs signifiant une vie fermée; paradoxalement, l'enfermement appelle inéluctablement le Désir (désir de fuir; désir sexuel; désir vécu dans l'imaginaire...). Dans **La plage**, comme un oiseau prisonnier de sa cage, Mina est cernée par les murs infranchissables de la villa qui limitent toute perspective à son action et installent cette impression de fermeture de l'espace, soulignée par d'autres dispositifs de la mise en scène, comme le miroir, les rideaux ou encore le poste de TV. Quand Mina se regarde dans le miroir c'est un espace sans perspective, sans profondeur, une platitude qui lui renvoie son image de corps séquestré, sans avenir. Concentré de l'espace et du temps, le miroir est une tentative de se voir, de s'identifier en tant que corps féminin (Mina se maquille) très vite réprimé. Effacer les traces de maquillage (de la féminité)

<sup>11</sup> Dans **Fenêtre sur cour** (1954), Hitchcock a tiré profit du dispositif de la fenêtre à plusieurs niveaux. Le film raconte l'histoire de Jeffries (James Stewart), reporter photographe, immobilisé sur son fauteuil roulant, à cause d'un accident. Il passe son temps à épier ses voisins dans l'immeuble d'en face, à l'aide d'un appareil photographique muni d'un téléobjectif. Le film joue sur l'intime, l'indiscrétion et le voyeurisme de Jeffries. L'œuvre de Hitchcock insinue ainsi la frustration sexuelle, voire l'impuissance de l'homme. Rappelons à toute fin utile que ce film se passe presque dans l'appartement du héros, soulignant la structure fermée de l'espace. Hitchcock joue sur l'espace et sur le temps: un été à New York induisant les corps des personnages de sueur moite... Lire Louis Seguin, **L'espace du cinéma (hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)**, Toulouse, éditions Ombres, 1999, chap.6

par Ba Sallam c'est l'équivalent métaphorique du motif de la fermeture qui traverse tout le film. D'autres équivalents s'ajoutent à cela, par exemple: des couples sans enfants (la stérilité comme fermeture génitale) ; pas de route goudronnée menant vers la ville; pas d'image TV...

Remarquons comment Ferhati joue sur le dispositif des rideaux, dispositif scénique, signe de l'intimité et du caché chez soi, il crée une part d'ombre, un espace quasiment intemporel. Tout le film se situe entre ombre et lumière aux sens littéral et métaphorique: on y voit notamment un plan, la nuit, dans l'ombre, dehors, Ba Sallam espionne ce que disent le Fqih et le Paralytique. On ne voit pas les traits de son visage; une lumière rasante, le plan est coupé en deux, la noirceur ambiante isole le dessus de la tête de Ba Salam et aplatit l'image. Mode d'apparition fantomatique (à rapprocher du plan où Mina, derrière la porte et se maquillant, est surprise par Ba Sallam). La lumière rasante est l'expression d'une tension intérieure ressentie par les personnages comme dans certains tableaux de De Chirico. Cette scène s'oppose à celle de la fin du film, une scène frontale où les regards ne se dérobent plus, où la lumière du jour éclaire une Mina sereine, confiante qui regarde droit dans les yeux le monde en face.

Non seulement les rideaux servent à Ferhati pour découper l'espace, mais ils suggèrent aussi le temps de l'étouffé, une géométrie introvertie en quelque sorte.

Est-ce que Ferhati nous invite à crever l'écran, à voir au-delà des apparences, au delà des images ? C'est ce que nous verrons lors de la réflexion autour de la scène finale.

Enfin, en dehors des motifs sus-mentionnés, notons la présence de l'image télévisuelle à l'écran, créant ainsi une mise en abyme. Les personnages regardent le poste de télévision mais ne perçoivent aucune image. Une TV sans image, voilà une incongruité intéressante pour notre approche figurale, tant il est intéressant de voir comment un artiste, en l'occurrence Jilali Ferhati, investit une forme car dans le monde du cinéma, tout est dans la matière, mais aussi dans le choix des matières. L'image télévisuelle représente alors un trou béant, sans perspective. Si l'espace autour de la TV., dans le film, est le siège d'une envie, le foyer d'une nécessité d'être ensemble, les personnages sont face à une trouée lumineuse et abstraite, figure du temps arrêté. L'effet est d'autant plus fort que l'image

in-absentia révèle la fragilité du monde et des êtres: personnages apathiques; la femme de Ba Salam dans le simulacre de la grossesse; le poste TV. renvoie au Paralytique qui en est le propriétaire... Le drame du film a à voir avec la représentation, comme écho ou preuve de l'existence, une existence sans issue.

La TV. devient un mode de représentation vide à l'intérieur duquel se perd le regard des téléspectateurs qui voient juste un blanc neigeux qui flashe et saute aux yeux. Schotchés au poste TV., les personnages sont des rêveurs passifs, ils partagent l'expérience de la vacuité, de l'absence. C'est un dispositif visuel qui ne leur rapporte rien, pas même une image d'un monde rêvé. Il s'agit en quelque sorte d'une perversion du dispositif télévisuel comme fenêtre sur le monde, un écran de rêves, une ouverture mentale sur le monde. L'image vide est une image inactuelle, une image qui cache la réalité du monde (un dispositif au service d'une idéologie ? la TV. annihilant toute contestation critique ?), un écran séparateur des téléspectateurs et de leurs rêves.

La mise en abyme de l'image témoigne encore une fois du manque de perspective, de l'enfermement face à un réel désenchanté, un huis clos à ciel ouvert. Les personnages sont sous hypnose, déconnectés, soustraits à la plénitude du réel. Une vacance mentale qui pèse comme une chape de plomb, symbolisée par le couple inséparable Fqih-Paralytique.

Par leur va-et-vient, ceux-ci tracent un leitmotiv de la vacuité, une géométrie du retour du même, une stérilité dans l'action. **La Plage** semble hanté par ce sentiment de membrane empêchant les personnages de vivre, mettant en scène un univers hanté par une attraction qui cloue les personnages sur place, une expérience physique les condamnant à tourner en rond et à ne jamais pouvoir s'arracher des lieux. C'est la projection spatiale et symbolique d'un état de dépression<sup>12</sup> et de vacance mentale, preuve d'une existence convalescente et désœuvrée que rien ne semble

<sup>12</sup> La vacance mentale, l'impuissance à aller de l'avant se caractérisent, selon les analyses de Freud "par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente du châtement." *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. "Folio-Essais", 1986, pp. 146-47. "Le complexe de mélancolie, ajoute Freud, se comporte comme une blessure ouverte attirant de toutes parts vers lui des énergies d'investissements (contre-investissements) et vidant le moi jusqu'à l'appauvrir complètement.", p.162.

remplir.

Heureusement la fiction reprend très vite ses droits et le film se termine par une scène finale, concentré d'émotions, moment fort où le chassé-croisé des regards des personnages perpétue le récit et le désir du cinéma au-delà du film.

### 3- Scène finale

Elle raconte la fuite en avant de Mina séquestrée dans la villa; elle se dirige vers la mer, son bébé dans ses bras, sous le regard impuissant et inquisiteur des villageois. Le film se termine par un arrêt sur image. Deux choses nous intéressent en particulier ici: le jeu des regards (de la mise en scène et du montage : champ/contrechamp) et l'arrêt sur image final.

Du début à la fin de **La Plage**, quelque chose a changé de façon imperceptible. Ferhati fait sentir au spectateur que l'on passe de la fermeture, de l'inertie, de la mort et du passé (Mina s'attachait beaucoup à sa mère) au mouvement (travelling final), à la vie et l'a-venir. Le film se termine sur une image du temps, image de la maturité et de la vie triomphante. Relevons dans un premier temps le chassé-croisé des regards suscité dans cette scène (l'œil voyeur des villageois, l'œil vu de Mina et de son bébé et l'œil entrevoyant, par delà le plan, du spectateur). Une théâtralité en suspens (que va faire Mina, les pieds dans la mer, le bébé entre ses bras? Continuer à fuir ou mettre fin à sa vie?) partagée entre les villageois-témoins et le spectateur-témoin accentue l'intensité de ce moment achevé au final par un arrêt sur image.

Il faut dire que la mise en scène ici est particulièrement intense, introduisant un espace-temps à la frontière du visible et de l'invisible. La scène est quasiment muette (pas de paroles des personnages) laissant le soin aux images et au montage de parler à la place. Ferhati –qui a toujours rêvé de faire un film entièrement muet (sic)- interpelle judicieusement le regard du spectateur, le met à l'épreuve par delà les images. Etre témoin impuissant (?) de la scène, la vivre en Live pose la question morale et cruciale qui traverse l'ensemble du film: comment juger (dans " juger" il y a toujours une part scopique) l'acte de Mina, tombée enceinte et accouchant incognito ?

Entre "crime" accidentel, châtement ou pardon accordé de bonne foi, le parti pris de la vie triomphante ouvre le film sur des perspectives heureuses

et humaines. Le triomphe de la vie prend la figure immaculée d'un bébé souriant. Ferhati nous invite à une expérience cinématographique de l'insaisissable suraigu qui évite l'écueil du didactisme lourd et du moralisme rébarbatif, genre un certain "cinéma de dissertation" marocain, démonstratif et volontiers complaisant.

La présence active de ce jeu de vision subtil donne tout son intérêt à la scène finale. Ferhati active ici la relation au temps, temps dramatique et temps de la réflexion, de l'intellection qui continue par-delà l'arrêt sur image. Grâce à celui-ci, le geste du cinéaste décide souverainement de l'ouverture (suspense, c'est le début d'un drame minimal opposant une jeune maman avec son bébé face au regard curieux des villageois) et de la clôture du récit (le film s'arrête), les deux à la fois. Autrement dit, la scène finale est le moment où deux corps, deux regards (celui de Mina et de son père d'une part et celui, collectif et scrutateur des villageois) semblent voués à se rencontrer fatalement. Le léger travelling esquisse un mouvement de l'arrachement, l'expérience d'un "au-delà", d'une reconnaissance (d'une renaissance ?), l'expérience d'un regard qui désire la reconnaissance des faits et de la vie, un regard où naissent l'intensité, le trouble et le suspense. Ce travelling est un mouvement fait de proximité et de distance (expérience aussi du spectateur), les personnages s'observent et attendent ce qui adviendra.

En fait, en installant, par le jeu du montage et des mouvements de caméra, le chassé-croisé des regards au cœur même de son dispositif scénographique, Ferhati, visiblement, va au-delà de l'image et du monde représenté. Ce qui l'intéresse au fond c'est le regard qui s'y rapporte. L'arrêt sur image est une façon de renvoyer la balle au spectateur (fonction sublime du cinéma). Un espace invisible surgit au plus intime de la représentation, liant le spectateur à l'image cinématographique, l'y impliquant en fin de compte.

Selon le cinéaste, ce n'est pas le monde qui est vide, ce sont les yeux des personnages (et du spectateur?) qui portent le vide en eux lorsqu'ils sont ouverts sans voir ou se refusent de voir les choses en face (faire l'autruche). Ferhati invite à une expérience optique, c'est-à-dire intellectuelle qui se met en scène dans le regard, y compris celui du spectateur.

Notons que le plan de l'arrêt sur image (Mina et son bébé souriant cadrés

mi-taille) ne présente aucune profondeur de champ, il boucle l'espace sur lui-même (Mina un enfant perdu parmi d'autres de cette plage ?), car seule la présence humaine importe. Il n'y a rien à voir derrière, pas de supplément hors-champ. Tout se passe comme si en résorbant l'espace et le temps, dans le plan final, le cinéma de Ferhati se veut moderne, *ie.* impliquant un jeu de réflexivité, d'interactivité, une pensée au-delà des images.

L'arrêt sur image soumet le plan à la modalité de l'ouvert par les interstices laissés béants au cœur de l'image et du récit. Le cinéma est pris alors dans un temps suspendu, hors-fiction, un *no man's land* d'intemporel partagé par le spectateur et le cinéaste, un pli du film révélant la présence de l'auteur: ouvrir à l'intérieur du temps un autre temps.

Plus qu'un simple arrêt sur image ou une décomposition aléatoire du mouvement, le dernier plan a une force de captation indéniable<sup>13</sup>. Capter le sourire furtif du bébé, *ie.* capter l'expression poétique et pure de la vie.

Au moment de cet arrêt sur image, on distingue d'un côté le mouvement qui nous prend dans sa fuite, une certaine absence, le passé, et de l'autre l'immobilité, le présent, la présence. L'arrêt sur image est le lieu d'une transformation, une image qui se donne toute et ouvre sur un autre temps: pas le futur dans le sens chronologique, mais le temps de l'éclosion de la vie, le miracle de la vie (à rapprocher du **Miracle** (1948), film de Roberto Rossellini), l'expression de la pureté virginale (le sourire d'un bébé), loin de tout jugement de valeur. La vie telle qu'elle se donne par-delà la morale sociale. Cette image nous regarde, anticipe notre jugement, elle nous invite à accueillir le temps perdu de l'enfance (titre).

"Image fixe" certes, mais qui s'anime, s'illumine de l'intérieur, il y a de la vibration dans la fixité. Son mode de fonctionnement (par anticipation) nous permet de penser au cinéma, c'est-à-dire penser qu'on est au cinéma, penser le cinéma comme médium qui nous renvoie notre regard, interpelle notre intelligence. Le plan final nous soustrait à la simple fiction du cinéma et nous permet d'investir plus librement ce que l'on voit, d'ouvrir plus

---

<sup>13</sup> "L'arrêt sur image, ou de l'image, ce qu'on peut appeler aussi prise de vue photographique sur le film, pose ou pause d'image exprimant la puissance de la captation par l'immobile, si cette expérience est si forte, c'est évidemment qu'elle joue avec l'arrêt de mort – son point de fuite et en un sens le seul réel." Raymond Bellour, **L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo**, éditions de la Différence, 2002, p.13.

intelligemment les yeux sur le monde (on n'est pas dans le cinéma de l'hypnose ou du "ciné-journalisme"), d'emprunter peut-être l'insouciance enfantine de ce regard.

L'arrêt sur image est une coupe immobile dans le temps<sup>14</sup> (il est donc question de montage et de cinéma) et aussi un embrayeur de l'imaginaire, cassant le temps "naturel" de l'illusion, introduisant un espace à la frontière du visible et de l'invisible. A la fin de **La Plage**, il opère un vrai décollement perceptif, une vibration qui se produit dans l'œil du spectateur, faite d'un double mouvement, d'émotion et d'intellection.

Il désigne par définition un moment privilégié établissant une distance entre le spectateur et le cinéma. De cette distance naît la réflexion, le geste intellectuel doublé par l'émotion. Raymond Bellour souligne cela en disant:

*" Le film semble se figer, se suspendre, créant chez le spectateur un recul qui va de pair avec un accroissement de fascination. "15*

Dans la fin du film de Ferhati, il y a de l'émotion, mais il y a surtout de l'intellection. La figure de l'arrêt sur image<sup>16</sup> qui est une autre façon de traiter le TEMPS du cinéma passionné par le mouvement (autres trucages inventés par le cinéma: le ralenti, l'accélééré, les inversions de mouvements (déjà repérés dans un film des Lumière "la chute du mur", utilisés par la suite par Chaplin..) entend attirer notre regard, nous pousser à réfléchir au-delà de l'image. Ferhati joue avec les outils du cinéma et interpelle le spectateur. Il choisit l'une des figures de l'écart par rapport au glissement du film auquel on s'est incorporé jusque-là. C'est dans cet écart que le cinéma nous regarde. L'écart établit la distance, élément indispensable pour penser au cinéma, penser à ce que l'on voit: devenir un "spectateur pensif", pour emprunter la formule de R. Bellour.

<sup>14</sup> Ce n'est pas le MOUVEMENT qui définit le plus profondément le cinéma (Peter Wollen, "Feu et glace", **Photographies** N°4, mars 1984), mais le TEMPS. L'enchaînement, le défilement des images dans le temps, un temps sur lequel le spectateur n'a aucune prise... Sur le Cinéma, lire G. Deleuze, **L'image-temps**, éditions de Minit, 1985.

<sup>15</sup> Raymond Bellour, *op.cit.*, p. 75

<sup>16</sup> En parlant des gestes de l'analyse de films, R. Bellour a évoqué "ce geste indépassable: l'arrêt sur image. On ne dira jamais assez à quel point il reste la magie du cinéma. Paradoxe: le magnétoscope, instrument idéal de l'analyse, est aussi ce qui l'a tuée (...) on peut désormais posséder, arrêter toutes les images (...) L'arrêt sur image, qui rapproche le film du livre, est un feuilletage. Mais luttant contre le défilement "naturel" de l'image, il est aussi plus: un jeu, une permutation, une dérive. Une création dérivée." *Op.cit.*, p.20.



Dans une pratique où le cinéaste et le spectateur sont les dépositaires de l'œuvre et de son sens, Ferhati questionne l'avenir du cinéma, le présent de la représentation et la multiplicité des formes<sup>17</sup>, au travers du jeu sur les outils du cinéma et de la mise en scène.

Oui, nous sommes en présence d'un cinéma moderne (comme celui de Rossellini, de Chaplin ou de Youssef Chahine pour ne citer que ceux-là), un cinéma où le spectateur devient acteur, un agissant, un transmetteur qui accorde son regard à un monde en train de naître, c'est-à-dire en train de se transformer. Quelque chose apparaît, une lumière, un espoir, une image qui nous tend les bras. La fin de **La plage** rassemble la force expressive, l'intégrité intellectuelle de l'auteur et la dignité des personnages qui est aussi la nôtre en quelque manière. Se situer dans la réalité de la fiction comme lieu reliant le cinéma et le spectateur, et non pas dans la fiction de la réalité dans sa platitude ordinaire, tel est le projet sur lequel ne cesse de nous entretenir, depuis longtemps, le cinéma de Jilali Ferhati<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> L'œuvre de Ferhati tendue entre cinéma, théâtre et TV. Son dernier film **A l'aube** (2010) creuse cette problématique avec beaucoup d'audace dans l'écriture cinématographique puisque le cinéma est mêlé à la lettre-vidéo, au théâtre, à la chanson...

<sup>18</sup> Jilali Ferhati est sans doute l'un des cinéastes marocains à jouer devant la caméra et surtout derrière. La présence de l'auteur dépasse la simple signature humoristique, certes, d'un Hitchcock. Ferhati joue des personnages clés dans ses drames, des personnages porteurs d'idées et d'émotions fortes. Sa présence dans l'image est à rapprocher de celle, tout aussi pertinente, d'un Charlie Chaplin.

## Bibliographie

- André, Emmanuelle, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2007.
- Arasse, Daniel, *Le détail. Une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, coll. « Champs », 1992.
- Aumont, Jacques, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.
- Bellour, Raymond, *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, éditions de la Différence, 2002.
- Brenez, Nicole, « Figuration, défiguration », *Revue Armanda* N°5, 1990.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- Seguin, Louis, *L'espace au cinéma (hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, Toulouse, éditions Ombre, 1995.